



3 1761 08334464 8

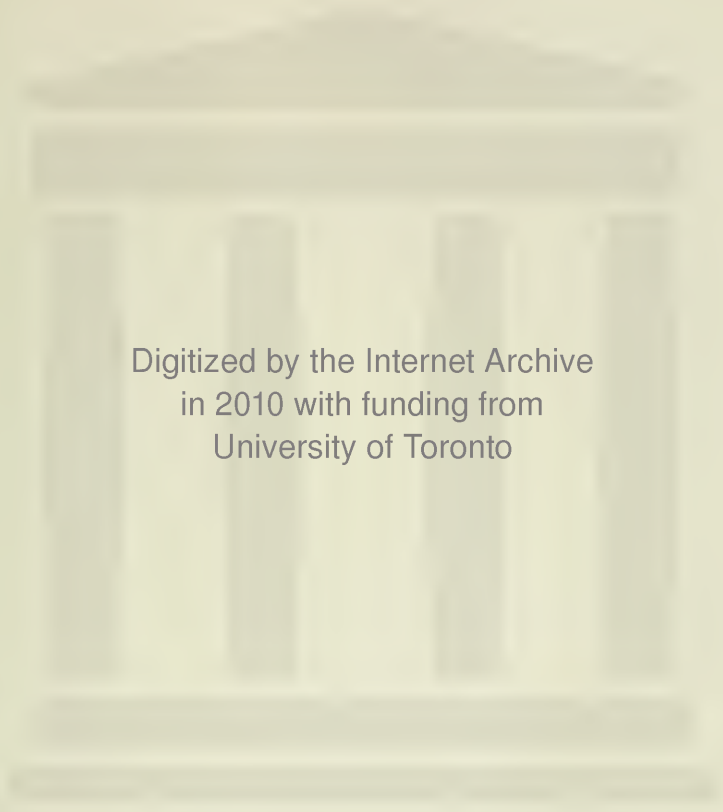


PRESENTED TO
THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY
OF TORONTO

BY

THE VARSITY FUND
FOR THE PURCHASE OF

SLAVIC BOOKS



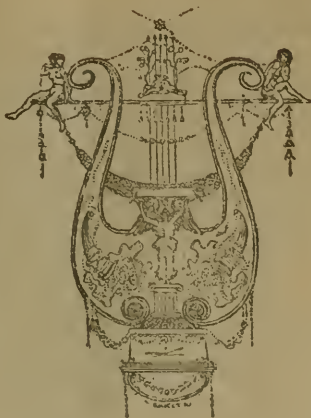
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

<http://www.archive.org/details/p47ezhegodnikim1912diag>

A

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ IV - VII



СОДЕРЖАНІЕ.

Гонзаго, В. Курбатова.

Одна изъ балладъ В. А. Жуковскаго на сценѣ Александринскаго театра П. Столпянскаго.

Г. Н. Ѳедотова въ роли Медеи. Д. Л. Иванова.

Обзоръ сезона 1911—1912 гг.: СПб. Александринскій театръ К. И. Арабажина.—Опера В. Г. Каратыгина.—Балетъ В. Я. Свѣтлова.—Нѣмецкіе спектакли И. Р.—Симфоническій сезонъ Н. Финдейзена.—Москва. Драма Н. Эфросъ. Оперныя новинки. Ю. Энгель.—Балетъ М. Ликиардопуло.

Лондонскій театральный сезонъ Philip W. Sergeant. Перев. съ рукописи К. Миклашевскаго.

Новости театальной литературы. Ю. Слонимской и А. Коптяева.

Приложеніе. „Надежда или Бонапартъ въ Москвѣ“. Историч. представленіе въ 4 д. Сергѣя Мамонтова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

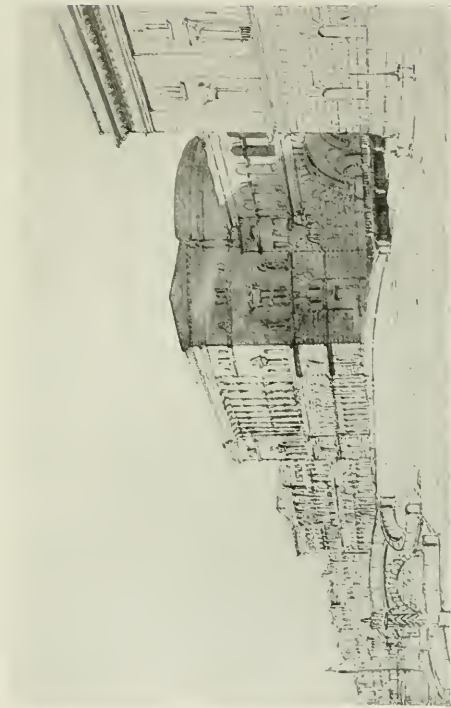
Къ ст. В. Курбатова „Гонзаго“. Проекты декорацій.

Г. Н. Ѳедотова въ роли Медеи.

„Маня Сотникъ“ опера Г. А. Козаченко на сценѣ Маринскаго театра: г-жа Черкасская въ роли Насти, г-жа Слатина въ роли Сосѣдки, г. Смирновъ въ роли Петро, г. Филипповъ въ роли Сотника и г. Лосевъ въ роли Опанаса.

„Гибель боговъ“ опера Вагнера на сценѣ Большаго театра въ Москвѣ: г-жа Калиновская-Докторъ въ роли Гутруны и г. Петровъ въ роли Хагена.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Циклографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмами Р. Голике и А. Вильборгъ и „Унионъ“ въ СПб.



ПРОЕКТ ДЕКОРАЦИИ. ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЬ.
КЪ СТ. В. КУРБАТОВА «П. ГОНЗАГО». СОБСТВЕННОСТЬ МУЗЕЯ «СТАРАГО ПЕТЕРБУРГА».

ГОНЗАГО.

В. КУРБАТОВА.



ЦЕНТРАЛЬНЫЯ декорации являются своеобразною отраслью искусства и при томъ свойственною только сравнительно краткой эпохѣ (XVIII и XIX вѣка). Конечно, украшать сцену приходилось и раньше, но только въ новомъ театрѣ за обширною рамкою сцены явилась необходимость въ иллюзиі пейзажа. Въ открытыхъ театрахъ древнихъ и ренессанса достиженіе иллюзиі стояло на второмъ планѣ, такъ какъ одновременно приходилось думать объ украшеніи и связи сцены съ зрительнымъ заломъ. Задача созданія зрительной иллюзиі далеко не легка и можетъ быть понимаема весьма различно. Теперь для нея часто считаютъ достаточнымъ возможную близость къ фотографическому снимку съ обывательской дѣйствительности. Въ началѣ XVIII вѣка подѣ иллюзіей подразумѣвали возможную музыкальность архитектурнаго построенія, которая должна была увлекать взглядъ зрителя и, обвораживая его, заставляла вѣрить тому, что было на сценѣ. Нынѣшній взглядъ, очевидно, не вѣренъ, такъ какъ искусство есть созданіе новой красоты, въ корнѣ отличной отъ природы, хотя бы иногда и до обмана съ ней сходной. Стремленія XVIII вѣка едва ли такъ же правы сами по себѣ, такъ какъ чистыя архитектурныя построенія, даже классически безукоризненныя не радуютъ взора, если не обвѣяны духомъ поэзиі, иначе говоря, если въ нихъ нѣтъ ничтожныхъ отступленій отъ чистыхъ пропорцій. Это особенно замѣтно при сравненіи ученѣйшихъ и безупречныхъ по деталямъ «священныхъ декораций» патера Поццо съ бѣшеными композиціями Пиранези, гдѣ всему приданы гигантскіе размѣры и гдѣ нѣтъ удержа въ разработкѣ деталей, и особенно при сравненіи колоссальнаго и мастерскаго, но не увлекающаго потолка. S. Ignazio (Римъ) съ дождемъ ангеловъ, которые низвергаются съ Тьеполовскаго плафона Scalzi (Венеція).

Тьеполо былъ тотъ гений, который довель до вершины декоративное искусство Венеціи, а съ нею Италіи, и съ ними и всей Европы. Владѣя въ совершенствѣ архитектурными формами, онъ не любилъ заниматься разработкою ихъ, а поручалъ сотоварищамъ, среди коихъ первое мѣсто занимали Б. Белотто (Каналетто). Однако, послѣдній былъ не архитектурнымъ живописцемъ а главнымъ образомъ видописцемъ, и честь созданія театральныхъ декорацій, достойныхъ быть упомянутыми рядомъ съ твореніями волшебника Тьеполо, досталась Гонзаго. Это имя не упоминается пока въ общихъ исторіяхъ искусства, но въ русской занимаетъ почетное мѣсто. Забвеніе его на Западѣ объясняется, во первыхъ, тѣмъ, что декораціи вообще не долговѣчны, а, во вторыхъ, тѣмъ, что на Руси его талантъ былъ по настоящему оцѣненъ лишь высокими покровителями и не нашлось никого, кто бы издалъ въ гравюрахъ его дивныя работы (какъ не изданы и проэскты Валеріани, сохраняемые въ Эрмитажѣ).

Мы не знаемъ года рожденія великаго мастера; приходится думать, однако, что онъ родился не раньше сороковыхъ годовъ XVIII вѣка, такъ какъ въ 1794 году пользовался колоссальною извѣстностью и произведенія его выставлялись въ театрѣ Фениче, какъ недосягаемые образцы искусства. Родиною его была Сѣверная Італія, которая вся группировалась около двухъ торговыхъ центровъ Милана и Венеціи и научнаго центра — Падуи. Въ настоящее время трудно даже представить себѣ жизнь того времени, когда богатства, накопленныя вѣковою торговлею съ востокомъ, давали средства для почти непрерывнаго праздника, описаннаго Казановой въ его мемуарахъ. Съ другой стороны художественная работа многихъ поколѣній подготовила небывалый расцвѣтъ искусства. Італія того времени высылала въ Европу цѣлые рои мастеровъ, если и не всегда первоклассныхъ по таланту, то всегда превосходныхъ по техникѣ. Уже одинъ Тьеполо разсыпалъ свои плафоны отъ Мадрида до Вюрцбурга и Петербурга, Белотто работалъ въ Варшавѣ и Лондонѣ. Лишнее, пожалуй, напоминать объ архитекторахъ, которые строили и въ Лондонѣ, и у насъ въ Петербургѣ и Москвѣ, а тѣмъ болѣе о живописцахъ-декораторахъ и

объ артистахъ лѣпщикахъ. Все творчество итальянскихъ мастеровъ этого времени безконечно легко по замыслу и по техникѣ. Точно они творили шутя, а у самого Тьеполо къ этому присоединяется какая то нѣга, какъ будто онъ нехотя ведетъ свою кисть и находитъ свои идеальныя линіи не только не ища, но какъ бы и не желая найти ихъ.

Вся обстановка жизни напоминала непрерывный праздникъ и всѣ жили весельемъ, какъ кажется это при взглядѣ на переливающіяся картинки волшебника Гварди. Для карнавала приходилось сооружать фееричныя постройки, какъ видимъ это на картинѣ Каналетто (Лувръ). Театръ былъ тогда въ почетѣ, хотя сами актеры далеко еще не были признанными сословіями, но во всякомъ случаѣ они жили весело и роскошно, какъ, впрочемъ, жила въ то время вся Италия, не чувствуя своего близкаго паденія. Въ Венеціи—своемъ родномъ городѣ, Гонзаго познакомился съ артистическимъ міромъ и собрался сдѣлаться актеромъ, однако, скоро перемѣнилъ желаніе и поступилъ въ ученики къ Вицентини, одному изъ подражателей Бибиенъ. Отъ него, нужно думать, онъ научился тѣмъ волшебнымъ сопоставленіямъ уходящихъ въ даль и ввысь линій, которыя впервые показалъ гениальный Фердинандъ Бибиена Галли. У второго своего учителя Дж. Моретти, подражателя Каналетто, Гонзаго могъ ознакомиться съ документальнымъ и чисто земнымъ видописаніемъ, съ тѣми воспроизведеніями реальныхъ, но волшебныхъ построекъ, какія, напр., мы видѣли на грандіозныхъ холстахъ Белотто и Тьеполо (собр. Кавось). Наконецъ, изъ Венеціи Гонзаго переѣхалъ въ Миланъ, гдѣ уже былъ открытъ театръ наибольшій изъ міровыхъ по размѣрамъ и не превзойденный до сихъ поръ по акустикѣ. Тамъ Гонзаго попалъ въ ученики къ братьямъ Гальяри (или Гальярисъ), которые были специалистами по разнымъ отдѣламъ своей специальности. Старшій изъ нихъ Бернардино (1704—1794) учился въ Миланѣ у Тессера и былъ большимъ мастеромъ типа Валеріани, такъ какъ работалъ не только для театра, но и расписывалъ церкви (напр., въ Инсбрукѣ и Берлинѣ). Его братъ, Фабричіо, былъ превосходнымъ перспективистомъ, другой Джованни былъ помощникомъ того

ГОНЗАГО.

и другого брата. Одинъ изъ сыновей Фабриччіо такъ же имѣлъ спеціальностью перспективу, другой же отличался выписываніемъ деталей.

О стилѣ Галльери извѣстно сравнительно мало, однако, повидимому отъ бароко Бибиенъ они склонялись къ классицизму Пиранези. Въ это время самый стиль Бибиенъ мало по малу вырождался. Вѣчныя сочетанія легкихъ галлерей на аркадахъ лѣстницъ, уходящихъ ввысь начинали мало по малу надоѣдать. Да и фантазія истощалась и на прозктахъ Карло Бибиены мы часто видимъ нагроможденіе формъ, не связанныхъ въ органическое цѣлое. Чтобы не отставать отъ великихъ основателей школы (Фердинандо и Джузеппе Бибиенъ) послѣдователи ихъ замѣняли воздушность композиціи и колорита блѣдностью тона и ступешанностью контуровъ. Пыль сцены при яркомъ свѣтѣ рампы еще болѣе прикрывала легкою дымкою изображенія.

Понятно, что подобныя декораціи, хотя и не лишенныя своеобразной прелести, не могли удовлетворить Гонзаго, который вышелъ изъ великой венеціанской школы. Тамъ на его родинѣ на колоссальныхъ фрескахъ Тьеполо (палаццо Лабіа) написанная колонна не отличима отъ рядомъ стоящей. Тамъ благородная голова коня, золоченый носъ галеры и обвѣянные бурями паруса выдѣляются на написанныхъ облакахъ съ такою же силою, какъ и тѣ, что видны съ пьядетты на фонѣ С. Джорджіо Магоре. Тамъ у Белотто воздухъ насыщенъ испареніями лагуны и на немъ выдѣляются темный кирпичъ и мраморъ церквей.

Гонзаго рѣшился на очень смѣлый шагъ написать декорацію такъ, какъ видитъ его глазъ дѣйствительность и при томъ написать такъ, чтобы впечатлѣніе не было ослаблено даже пылью сцены. Для перваго раза онъ изобразилъ на декораціи фасадъ самаго театра «Ля Скала». Когда подняли занавѣсъ, публика оставалась нѣкоторое время въ оцѣпенѣніи и затѣмъ разразилась шумными аплодисментами. Счастливое время, когда новшество, нарушившее годами освященную традицію, было сразу и съ восторгомъ принято!

Многіе эскизы декорацій Гонзаго, особенно изумительный мотивъ при-



II ГОНЗАГО, ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКораЦИИ. Дворецъ въ Павловскѣ.
PROJET D'UN DECOR THEATRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS

морского военного лагеря (собр. К. А. Сомова) даютъ понятіе о силѣ и выразительности кисти мастера. Изображеніе Эрмитажнаго театра (собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, теперь Музей Стараго Петербурга) даетъ понятіе о томъ, какъ Гонзаго, мѣняя самыя пропорціи зданій, придавалъ новую независимую отъ прежней красоту. Наконецъ, эскизъ ученика Гонзаго, изображающій Петергофскіе фонтаны (Павловскій дворецъ) даетъ понятіе о томъ, что Гонзаго стремился придавать всю силу природнаго тона. Нѣтъ ничего невѣроятнаго, что онъ сумѣлъ сдѣлать грандіознѣе не очень эффектный въ дѣйствительности фасадъ «Скалы».

Какъ бы то ни было, но Гонзаго приобрѣлъ извѣстность и былъ приглашенъ въ родной городъ. Тамъ, нужно думать, онъ окончательно освободился отъ стилистическаго вліянія Бибиенны и Гальяри, чему помогло еще можетъ быть, и появленіе гениальныхъ композицій Дж. Б. Пиранези. Для Гонзаго, уроженца Венеціи, гдѣ на островахъ стояли храмы Палладіо, а на твердой землѣ его же виллы, неоклассическое направленіе Пиранези не было чуждымъ.

Въ Венеціи Гонзаго пользовался исключительно извѣстностью и долго послѣ отъѣзда оттуда и смерти, его работы выставляли въ театрѣ Фениче, какъ образцы недосягаемаго совершенства. (Къ сожалѣнію, все это сгорѣло при пожарѣ театра).

Въ Венеціи о немъ узналъ кн. Юсуповъ и, вѣроятно, въ 1789 году пригласилъ его въ свою подмосковскую—Архангельское. Сады этого великолѣпнаго имѣнія были устроены въ подражаніе римской виллы Альбани (за воротами Саларіа), а небольшой театръ напоминаетъ классическіе проекты Гваренги. Есть преданіе, что еще въ восьмидесятыхъ, XIX вѣка годахъ, декораціи Гонзаго были цѣлы, но теперь отъ нихъ и слѣда не осталось.

Въ 1792 году (2-го мая?) Гонзаго перешелъ на службу въ дирекцію Императорскихъ театровъ и до двадцатыхъ годовъ XIX вѣка непрерывно для нея работаль. Особенно много приходилось на его долю дѣла при Императорѣ Павлѣ, когда спектакли происходили чуть не ежедневно и то

ГОНЗАГО.

въ Петербургѣ, то въ Гатчинѣ, то въ Павловскѣ. Современниковъ поражала необычайная плодовитость Гонзаго, его волшебное мастерство и умѣние приспособляться даже къ небольшимъ театрамъ, вроде Павловскаго.

Одновременно онъ занимался расписываніемъ стѣнъ и едва-ли не ему принадлежатъ изумительныя панно на потолкахъ Таврическаго Дворца (правый флигель, залъ финансовой комиссіи).

Наконецъ, онъ устраивалъ Павловскій паркъ. Одновременно съ этимъ онъ занимался архитектурою и, между прочимъ, составилъ проектъ (гравированный) пятикупольнаго собора съ колокольнею, повидимому, для какого то конкурса (Казанскаго собора, Исаакія или храма Спасителя въ Москвѣ?). Замѣчательно, что на гравюрѣ, хранимой въ Институтѣ Путей Сообщенія, имѣется отмѣтка Камерона, что это не готическій стиль, а настоящій «византійскій Константиновскій». Съ другой стороны, одинъ изъ проектовъ Гонзаго (Общ. Арх. Мин. Двора) очень похожъ на Камероновскій неоклассицизмъ. Повидимому, они хорошо познакомились за время совмѣстной работы въ Павловскѣ.

Изъ дѣла объ отставкѣ Гонзаго въ 1828 году видно, что онъ считался первокласснымъ декораторомъ, но декораций уже не писалъ, а былъ театральнымъ архитекторомъ, ему поручали устройство фейерверковъ и командировали въ Москву для устройства траурной декорации во время перевезенія тѣла Императора Александра I. При дворѣ къ нему относились очень милостиво, такъ какъ, кромѣ слѣдуемой ему пенсіи (3000 р.), было повелѣно сохранить за нимъ и полный окладъ (10000 р.).

25-го іюля 1831 года онъ скончался и былъ погребенъ на Волковомъ (холерномъ?) кладбищѣ въ Петербургѣ.

Если подъ конецъ жизни искусство Гонзаго пользовалось такимъ успѣхомъ и почти преклоненіемъ, то вначалѣ его дѣятельности на Руси были какія то недоразумѣнія съ его покровителемъ, кн. Юсуповымъ. И въ отвѣтъ на его отношенія къ новштвамъ мастера, Гонзаго выпустилъ двѣ книги: «Information à mon chef, ou éclaircissement convenable du decorateur

théâtral St. Petersbourg 1809»; 2) «La musique des yeux et l'optique théâtral St. Petersbourg 1807».

Въ первой изъ нихъ онъ, между прочимъ, описываетъ свое учение и то первое выступленіе съ сильно написанной декорацией, которая имѣла такой потрясающій успѣхъ. Одновременно высказываетъ рядъ цѣнныхъ мыслей объ искусствѣ. Такъ видно, что онъ не только зналъ всю Италію, которую объѣздилъ, чтобы изучить произведенія искусства, но интересовался и всѣмъ остальнымъ, хотя о сѣверѣ зналъ лишь со словъ Фальконета (не Ромла ли?). Онъ восторгался фламандцами и голландцами, хотя и ставилъ имъ въ упрекъ тривіальность сюжетовъ. Гонзаго, повидимому, меньше всего стремился подражать природѣ и прямо говорить, что нужно изъ существующаго выбирать наиболѣе красивыя комбинаціи и воспроизводить ихъ. Однако, самымъ высшимъ для него изъ искусствъ была архитектура—то есть созданіе прекрасныхъ формъ, не существовавшихъ до того въ природѣ. А главною отраслью зодчества онъ считалъ декорационную живопись, очевидно, какъ создающую хотя и эфемерную, но несравненную красоту.

Въ отличіе отъ Бибиенъ, у которыхъ все происходило въ какой то идеальной области, далекой отъ реальности и отъ того, о чемъ говорилось или что происходило рядомъ, Гонзаго считалъ, что декорация должна быть тѣсно связана съ ходомъ дѣйствія на сценѣ, такъ какъ обстановка имѣетъ большое значеніе для воспріятія произведенія искусства. Гонзаго сравниваетъ дѣятельность архитектора и декоратора съ дѣятельностью музыканта и говоритъ, что какъ тѣ сопоставляютъ то, что протекаетъ во времени, зодчій и устроитель сцены должны умѣть сопоставить мотивы въ пространствѣ. Какъ примѣръ неудачнаго сопоставленія формъ онъ указываетъ на монастырь Суперги съ его колоссальными и то-скливыми стѣнами, какъ бы мѣшающими впечатлѣнію отъ эффектной церкви.

Наряду съ такими требованіями, какъ бы чисто ремесленными, у Гонзаго все время проскальзываютъ требованія поэзіи. А это мѣняетъ, конечно,

ГОНЗАГО.

все дѣло. При пѣззіи, т. е. при талантливости мастера и реальность и фантастика дадутъ одинаково совершенный результатъ.

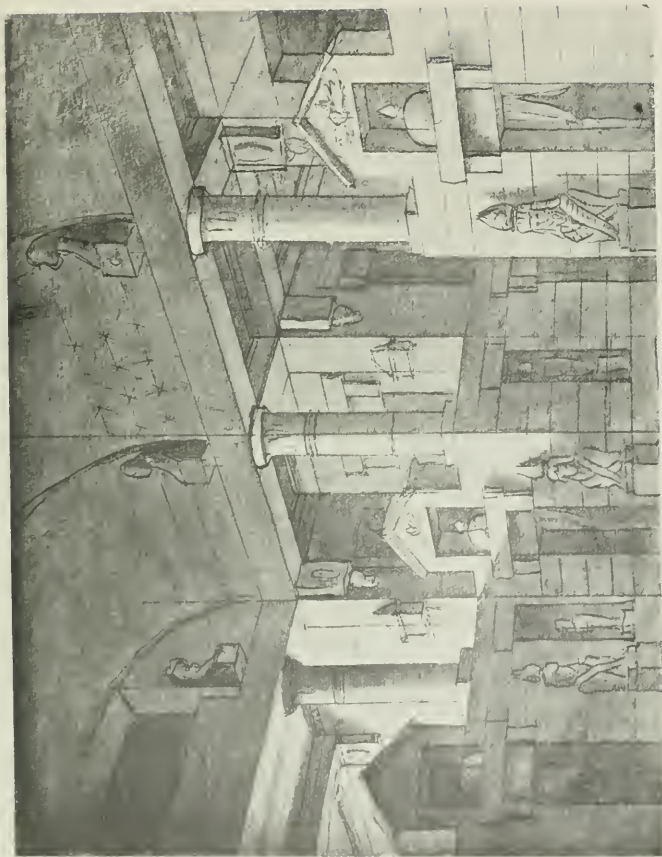
Что касается до художественнаго наслѣдства Гонзаго, то самое лучшее, т. е. театральныя декорации, не сохранились. Къ счастью, въ Павловскѣ до извѣстной степени уцѣлѣли росписи стѣнъ дворца въ такъ называемой галлерей Гонзаго и въ углу между нею и стѣною дворца. Гонзаго писалъ ихъ въ преклонномъ возрастѣ и, вѣроятно, не столько самъ, какъ ученики его. Фрески эти сильно попорчены и едва ли ихъ можно исправить. Однако, и въ настоящее время онѣ сохраняютъ удивительный блескъ исполненія и, особенно, тѣ, которыя помѣщены въ тупикъ производятъ прямо волшебное впечатлѣніе. Поразителенъ видъ отъ площадки передъ главнымъ фасадомъ черезъ два ряда темныхъ стволовъ липъ на колоннаду галлерей и на перспективы, уходящія въ безконечную даль.

Съ этою росписью не могутъ сравниться тѣ, что сохранились еще въ Италіи (Болонья, Реджіо Эмилія и окрестности Лугано).

Во дворцѣ еще имѣется интересный плафонъ второго круглаго кабинета и съ большимъ вѣроятіемъ можно приписать Гонзаго очаровательную роспись во второй опочивальнѣ Императрицы Маріи Феодоровны (лѣвый флигель).

Въ Старомъ Шале въ полутемномъ кабинетѣ сохранилась небольшая, но весьма цѣнная фреска—перспектива, въ Елизаветинскомъ павильонѣ довольно грубо поновленная роспись плафона (небо и вѣтви деревьевъ), въ Розовомъ павильонѣ роспись бальнаго зала и украшеніе его гирляндами розъ, на обгорѣлыхъ остаткахъ Новаго Шале слѣды былой росписи.

Но, конечно, самымъ главнымъ памятникомъ дѣятельности Гонзаго въ Павловскѣ является знаменитый паркъ. Художникъ устраивалъ его въ теченіе многихъ лѣтъ во время утреннихъ прогулокъ, при чемъ одинъ изъ его учениковъ отмѣчалъ, куда и какія деревья нужно пересадить. Представленіе о томъ, что пейзажный паркъ долженъ быть какъ бы рядомъ смѣняющихся декораций, было распространено въ XVIII вѣкѣ и прямо высказано Кармонтеллемъ, строителемъ сада Монсо. Однако, ни Кармонтель, ни Кентъ и Чэмберсъ не рѣшались ограничиваться красотою одной



P. GONZAGO. PROJET D'UN DECOR THEATRICAL. GRAND PALAIS DE PAVLOVSK.
II. ГОНЗАГО. ПРОЕКТЪ ДЕКРАЦИИ. ДВОРЕЦЪ ВЪ ПАВЛОВСКЪ.

природы и всегда прибавляли храмики, колонны, монументы и т. д. То же сдѣлалъ въ Павловскѣ Камеронъ при первоначальномъ устройствѣ парка. Гонзаго, наоборотъ, избѣгаетъ построекъ и достигаетъ красоты однимъ сопоставленіемъ древесныхъ массъ.

Хотя за послѣдніе полвѣка за паркомъ ухаживали не совсѣмъ удачно, тѣмъ не менѣе, лучшія перспективы до сихъ поръ еще видны. Такова панорама отъ конца Ботанической аллеи къ Царскому Селу, отъ самаго красиваго мѣста въ паркѣ къ селенію Сакулово, красная долина между Пильбашеннымъ и Новосильвѣйскимъ мостомъ, Парадное мѣсто, Краснодолинные пруды и особенно мѣстность около Бѣлой березы являются изумительными образчиками пейзажей, гдѣ красота достигнута не разнообразіемъ профиля почвы, а размѣщеніемъ группъ деревьевъ. И при этомъ Гонзаго не имѣлъ въ своемъ распоряженіи даже дубовъ и липъ, а довольствовался соснами и березами. Возможно, что онъ же придумалъ окапывать рощи канавами, что сохранило этотъ единственный памятникъ эпохи пейзажнаго садоводства въ то время, какъ отъ Кью, Сіонъ—Гауза и Эрменонвилля остаются только намеки на прежнюю красоту.

Какъ бы то ни было, эти декораціи, исполненныя самымъ, казалось бы, измѣняемымъ матеріаломъ, сохранили до насъ совершенство декорационнаго искусства XVIII вѣка.

Отъ гениальной декораціи, написанной для праздника около Розоваго павильона, не сохранилось слѣдовъ, но, къ счастью, имѣется восторженное описаніе: «Я прошелъ за Розовый Павильонъ»,—говоритъ С. Н. Глинка, издатель «Русскаго Вѣстника»,—«и увидѣлъ прекрасную деревню съ церковью, господскимъ домомъ и сельскимъ трактиромъ. Я видѣлъ высокія крестьянскія избы, видѣлъ свѣтлицы съ теремами, видѣлъ между ними плетни и заборы, за которыми зеленѣютъ гряды и садики. Въ разныхъ мѣстахъ показываются кучи соломы, скирды сѣна и проч. и проч. Только людей въ степи не видно было: «можетъ быть»—подумалъ я,—«они на работѣ»... Увѣренный въ существенности того, что мнѣ представлялось, шель я далѣе и далѣе впередъ. Но вдругъ въ глазахъ моихъ начало

дѣлаться какое то странное измѣненіе: казалось, что какая то невидимая завѣса спускалась на всѣ предметы и поглощала ихъ отъ взора. Чѣмъ ближе я подходилъ, тѣмъ болѣе исчезало очарованіе; все, что видно было выдававшимся впередъ, отодвигалось назадъ; выпуклости исчезали, цвѣты блѣднѣли, тѣни рѣдѣли, оттѣнки сглаживались; еще нѣсколько шаговъ— и я увидѣлъ натянутый холстъ, на которомъ Гонзаго нарисовалъ деревню; десять разъ я отступалъ на нѣсколько сажень назадъ, и видѣлъ опять все!.. Наконецъ, я разсорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я поспѣшилъ уйти изъ этой области очарованія и чудесъ».

Декорация была написана для праздника, по случаю возвращенія Императора Александра I въ 1814 году и простояла около года, когда для новаго праздника, по случаю бракосочетанія Вел. Кн. Анны Павловны, была замѣнена новою, изображавшей швейцарскую деревню на фонѣ горъ. Разумѣется, въ петербургскомъ климатѣ подобныя украшенія недолговѣчны и скоро отъ нихъ ничего не осталось. Между тѣмъ, въ исторіи русскаго искусства они сыграли колоссальную роль. Въ нихъ Венеціановъ увидаль блескъ солнечнаго свѣта, т. е. то, чего не было въ академической живописи и что возродилось лишь во второй половинѣ XIX вѣка. Это волшебство освѣщенія заставило Венеціанова искать рѣшеніе той же задачи и сдѣлать извѣстный опытъ изображенія внутренности гупна, освѣтивъ его черезъ проломъ стѣны.

Съ другой стороны, самый стиль деревни едва ли не повліялъ на замыселъ Росси постройки деревни въ Коломенскомъ деревянномъ стилѣ (1815 года). Этотъ проектъ Росси и есть единственная память о декорации Гонзаго. По ней мы сможемъ до извѣстной степени судить о волшебствѣ воздушной перспективы Гонзаго (см. Павловскъ В. Курбатова 2-е изд.).

Этотъ проектъ Росси выполненъ не былъ, но ближайшіе помощники его, Байковъ и Антоновъ, настроили довольно много деревянныхъ избъ въ окрестностяхъ Павловска. Еще недавно нѣкоторыя избы Федоровскаго посада и Пулковской дороги поражали своею живописностью.

Что касается до остальныхъ произведеній Гонзаго, то они сохранены

лишь въ проектахъ. Богатое собраніе первоначальныхъ набросковъ хранится у О. К. Аллери (теперь часть у К. А. Сомова и два въ Музеѣ Старога Петербурга). Всѣ послѣдніе напоминаютъ насыщенный стиль Белотто, а по стилю отличаются и отъ Пиранези и отъ Г. Робера, приближаясь къ грузности англійскаго неоклассицизма. Формы въ нихъ почти всегда классичны и лишь изрѣдка замѣтно вліяніе готики. Отмѣтимъ, между прочимъ, что въ то время, какъ линіи Пиранези уходятъ преимущественно вверхъ, а у Гюбера Робера горизонтъ вообще замкнутъ, на декораціяхъ Гонзаго линіи построекъ уходятъ вдаль. Въ собраніи К. А. Сомова имѣются листы, изображающіе нагроможденія пирамидъ, колоннадъ и ротондъ, доходящія почти до кошмарной фантастики Пиранези.

Два листа Музея Старога Петербурга интересны, какъ изображенія Сѣверной столицы а особенно тотъ, гдѣ сопоставлены Растрелліевскій Зимній дворецъ, Захаровское Адмиралтейство и Томоновская Биржа.

Изъ гравированныхъ Радосомъ листовъ Гонзаго часть напоминаетъ офорты Белотти. На нихъ хотя и не вполне реально, но совсѣмъ по венеціански сопоставлены башни города, мельницы, мосты, и порталы палладіанскихъ виллъ. Всего замѣчательнѣе пейзажъ съ видомъ на далекое предгорье, откуда налетаетъ грозовая туча. Немногочисленные эскизы Гонзаго, хранимые въ Общемъ Архивѣ Министерства Двора частью напоминаютъ грузный стиль альбома, хранимаго у Аллери, частью поражаютъ изумительною легкостью, какъ чудесный проектъ колоннадъ, обвитыхъ гирляндами розъ, и проектъ портретной галлерей, залитой солнцемъ. Одинъ проектъ стройной коринфской колоннады прямо поражаетъ своею исключительной архитектурностью, другой (гигантскій залъ съ безконечными колоннадами и лѣстницами) превосходитъ полетомъ фантазіи даже самыя совершенныя листы Пиранези. Наконецъ, еще одинъ изображающій узкія галлерей и переходы по изумительной четкости штриха равняетъ Гонзаго съ первоклассными мастерами графики.

Въ Павловскомъ дворцѣ сохранено немного произведеній Гонзаго, но среди нихъ имѣется нѣсколько первоклассныхъ. Таковъ, напр., проектъ

гонзаго.

декораціи съ круглымъ храмомъ—ротондою Брамантевскаго типа. По совершенству штриха и композиціи онъ даже превосходить только что упомянутый. Затѣмъ проектъ круглой колоннады въ іоническомъ стилѣ является образцовымъ въ архитектурномъ отношеніи и наконецъ проектъ, изображающій легчайшія колонны съ легкимъ перекрытіемъ наверху, кажется исключительно воздушнымъ. По нему можно судить о томъ, какъ декораціи Гонзаго увлекали зрителей. Тамъ же имѣется проектъ тяжелой колоннады и ряда высокоствольныхъ деревьевъ за нею.

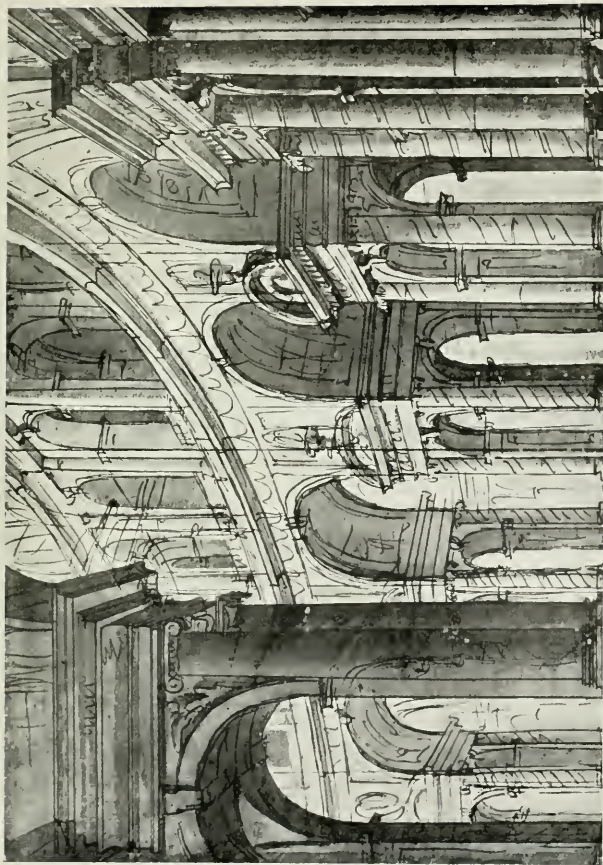
Совершенно иными кажутся декораціи, изображающія внутренность египетскихъ гробницъ съ тяжелыми сводами и грузными колоннами. Далѣе тамъ же имѣется нѣсколько проектовъ плафоновъ, то характерныхъ для эпохи съ уходящими въ небо колоннадами, то въ видѣ легкихъ палатокъ или развѣвающихся флаговъ.

Особенно интересенъ небольшой и очень мастерской набросокъ росписи Пиль-Башни; между прочимъ нѣтъ ничего невѣроятнаго, что это можетъ быть даже проектъ самой постройки. Роспись ея хотя и не цѣликомъ, но все таки сохранилась до сихъ поръ.

Декорація съ крѣпостью интересна, какъ сопоставленіе пейзажныхъ мотивовъ, заимствованныхъ изъ Петропавловской и нѣкоторыхъ деталей крѣпости Бипъ.

Наконецъ, особенно цѣнны небольшіе проекты садовыхъ украшеній, т. е. сочетаній трельяжей и колоннъ.

У Пьетро Гонзаго былъ сынъ Паоло, такъ же декораторъ, онъ такъ же служилъ въ дирекціи Императорскихъ театровъ, но считался второкласснымъ мастеромъ. Онъ, видимо, не мало помогаль отцу и нѣкоторыя менѣе удачныя детали галлерей Гонзаго писаны, вѣроятно, имъ, какъ и тѣ копіи галлерей, которыя хранятся въ Библиотекѣ. Нужно думать, что онъ скопироваль съ произведенія своего отца декорацію съ римскими колоннадами и діоскурами въ совсѣмъ налладіанскомъ стилѣ, а также проектъ расцвѣченной декораціи въ ложно-египетскомъ стилѣ. Онъ же, надо полагать, помогаль отцу въ составленіи проекта зала для празднествъ въ



П. ГОНЗАГО. ПРОЕКТ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЕЦЬ ВЪ ПАВЛОВСКЪ
PROJET D'UN DECOR THEATRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

восточномъ стилѣ и самъ составлялъ проектъ декораціи (Кремля?) по случаю коронаціи Императрица Александра II (?).

Обзоръ произведеній Гонзаго не является законченнымъ, такъ какъ приходится упомянуть о немъ, какъ объ архитекторѣ. Проектъ церкви составленный, имъ не былъ выполненъ, какъ и четыре проекта павильоновъ для Павловскаго парка, но за то цѣль остова «обвороженаго острова», теперь острова Амура на Венериномъ прудѣ. Побѣгъ линій зеленыхъ арокъ на проектѣ достоинъ первокласснаго зодчаго, а раскраска поражаетъ своею мягкостью.

Таково наслѣдство этого изумительнаго мастера, послѣдняго великаго представителя Венеціанскаго искусства, заброшеннаго далеко на сѣверъ и создавшаго тамъ изъ угрюмыхъ сосенъ и чахлахъ березъ волшебныя перспективы и оставившаго тамъ послѣднія грандіозныя фрески исторіи искусства.

Вліяніе Гонзаго было очень велико. Объ отношеніи къ нему Венеціанова уже указано. Нѣтъ сомнѣнія, что Воронихинъ былъ съ нимъ близокъ и едва ли не у него учился перспективѣ. Можетъ быть колоннады Казанскаго собора зародились подъ вліяніемъ эфемерныхъ колоннадъ Гонзаго. Вліяніе послѣдняго на Росси такъ же несомнѣнно. Проектъ обстройки Глазово, несомнѣнно, задуманъ подъ вліяніемъ той миражной деревни, которая была создана на холстѣ за Розовымъ павильономъ.

Турецкая бесѣдка и хмѣлевая бесѣдка (см. В. Курбатовъ. Павловскъ. 2-е изданіе) созданы подъ вліяніемъ проектовъ Гонзаго.

Такимъ образомъ, Гонзаго слѣдуетъ причислить къ величайшимъ мастерамъ декораціоннаго искусства и садовой архитектуры, а вмѣстѣ съ тѣмъ считать послѣднимъ представителемъ великаго венеціанскаго искусства и однимъ изъ первыхъ мастеровъ русскаго классицизма.

ОДНА ИЗЪ БАЛЛАДЪ В. А. ЖУКОВСКАГО НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

П. СТОЛПЯНСКАГО.



РОТКІЙ, добрѣйшій В. А. Жуковскій, должно быть, былъ бы сильно пораженъ въ одно іюньское утро 1830 года, если только этимъ утромъ онъ заглянулъ въ отдѣлъ «Театръ и Зрѣлища» петербургскихъ газетъ. Въ этомъ отдѣлѣ объявлялось, что 16 іюня 1830 года будетъ поставлена въ первый разъ «Людмила, драма «въ трехъ отдѣленіяхъ, подражаніе Нѣмецкой Lenore и составленная изъ «Баллады В. Жуковскаго, съ сохраненіемъ нѣкоторыхъ стиховъ «его» ¹⁾.

Но изумленіе В. Жуковскаго достигло бы своего апогея, если бы онъ далъ себѣ трудъ присутствовать на представленіи этой драмы, сочиненной неизвѣстнымъ поставщикомъ пьесъ для Александринскаго театра. И В. Жуковскій былъ бы вполне правъ, выразивъ протестъ противъ помѣщенія въ афишѣ своей фамиліи, которая была напечатана, очевидно, для привлеченія публики...

Но анонимный авторъ не удовольствовался отдачею своего «творенія» — ставимъ это слово въ кавычки — на сцену, онъ поспѣшилъ издать его отдѣльной книжкою ²⁾ и тѣмъ далъ возможность намъ, отдаленнымъ цѣлымъ 70-лѣтіемъ отъ постановки пьесы, познакомиться съ этою своеобразною и любопытною сценическою передѣлкою, которая въ то время пользовалась сильнымъ успѣхомъ и производила большое впечатлѣніе. Знакомство съ этой пьесой тѣмъ болѣе любопытно, что она является до

¹⁾ «С. Пч.» 1830, № 71.

²⁾ Людмила. Драма въ трехъ отдѣленіяхъ, подражаніе нѣмецкой Lenore и составленная изъ Баллады В. Жуковскаго, съ сохраненіемъ нѣкоторыхъ стиховъ его. Первое отдѣленіе: Отечественная война, второе отдѣленіе: Измѣна. Третье отдѣленіе: Женихъ — Мертвецъ. СПб. Въ типографіи Плюшара. 1830. 100 ст. малая осьмушка (заглавіе переписывается съ соблюденіемъ орфографіи подлинника).

извѣстной степени и юбилейной пьесою, въ ней затрагиваются событія 1812 года...

Пьеса состояла изъ трехъ дѣйствій или какъ въ то время называли трехъ «отдѣлений», причемъ каждое отдѣленіе носило свой подзаголовокъ; первое звалось «Отечественная война», второе — «Измѣна», третье — «Женихъ Мертвецъ».

При открытіи занавѣса зрителямъ представлялся графъ Велидовъ, отставной генералъ, смоленскій помѣщикъ, сидящій въ волтеровскихъ креслахъ, курящій трубку и разговаривающій со своимъ не то слугою, не то другомъ Василюмъ Удалымъ, отставнымъ вахмистромъ. Разговоръ идетъ о современныхъ событіяхъ—о созывѣ ополченія 1812 года.

И графъ и вахмистръ — герои Екатерининскихъ походовъ, они сражались подъ начальствомъ Суворова, у одного изъ нихъ разрублена голова, у другого—перебиты ноги и руки, но они все еще горятъ огнемъ, все еще полны желаніемъ сразиться. Это желаніе высказываетъ вахмистръ Удалой такую репликою:

«Такъ что жъ! Ваше сіятельство, знаете Русскую пословицу: не «смотри на начало, а жди конца, а имъ (т. е. французамъ) вѣрно будетъ «худой конецъ. Если наши солдатухи въ чужой землѣ и за чужихъ «умѣли бить непріятелей, такъ здѣсь, когда бусурманы осмѣлились къ намъ «придти, кто изъ Русскихъ пожалѣетъ послѣднюю каплю крови? Ухъ! «Такъ старая кровь и кипитъ. Помните ли, ваше сіятельство, какъ мы «съ вами кромсали этихъ незванныхъ гостей подъ Нови и у Требін, какъ «съ батюшкой Суворовымъ лазали по горамъ»...

Приведенный нами монологъ являлся непремѣнною принадлежностью каждой патріотической пьесы тридцатыхъ — сороковыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Такими и имъ подобными выраженіями полагали возможнымъ водушевить зрителей, подогрѣть ихъ патріотизмъ, конечно, не заботясь вовсе: правдиво ли вкладывать эти рѣчи въ уста вахмистровъ 12 года, но въ данномъ случаѣ такъ говоритъ всетаки вахмистръ, а обыкновенно такія рѣчи, съ еще большимъ пафосомъ, произносили простые крестьяне.

У графа есть сынъ Леонидъ, который «окончилъ науки въ Московскомъ университетѣ, пріѣхалъ къ отцу въ деревню, живетъ, ѣздитъ на «охоту, гдѣ также смѣло бросается на волка и на медвѣдя, какъ на зайца». Но несмотря на свою храбрость, онъ не высказываетъ ни малѣйшаго желанія вступить въ ряды ополченія, которое уже собирается выступить въ походъ. Оказывается, что у Леонида есть любовь.

Графъ Велидовъ далъ у себя пріютъ старому учителю сына, бѣдному профессору Силонову, у котораго, конечно, красавица дочь Людмила. Леонидъ въ нее влюбленъ, она отвѣчаетъ взаимностью. Эта то любовь и удерживаетъ Леонида вступить въ ряды защитниковъ отечества. Но когда отецъ, графъ Велидовъ, ставитъ вопросъ ребромъ, Леонидъ даетъ свое согласіе, говоритъ, что тотчасъ же, въ этотъ же день, уходитъ съ ополченіемъ, но проситъ отца исполнить его единственную и быть можетъ послѣднюю просьбу. Графъ, конечно, выражаетъ свое согласіе и задаетъ вопросъ: «Скажи, чего требуешь?»

Зрители ждутъ отвѣта Леонида, но авторъ выпускаетъ на сцену профессора Силонова, который, оказывается узнать, что «одинъ изъ «здѣшнихъ молодыхъ господчиковъ влюбился въ его дочь и буйною «своею страстію хотеть на всю жизнь нарушить спокойствіе, семейственное «счастье, а можетъ быть и самую честь». Но профессоръ рѣшилъ не допустить дочь до такого позора и находить ей жениха, учителя мѣстной гимназіи. Объ этомъ онъ и пришелъ сообщить графу. Леонидъ въ отчаяніи, но затѣмъ нѣсколько успокаивается, такъ какъ профессоръ дѣлаетъ только обрученіе, а свадьба будетъ тогда, «когда враги отечества будутъ за предѣлами Россіи». Это условіе вызвало у Леонида восклицаніе: «такъ это еще не скоро», на которое старый графъ отвѣчаетъ слѣдующимъ монологомъ: «А почему же не скоро? почему ты думаешь, что бѣдствія отечества «будутъ продолжительны? Развѣ ты забылъ, что великодушная рѣшимость «Монарха объявила и сдержитъ: «Мы не положимъ оружія до тѣхъ поръ, «покуда хоть одинъ врагъ останется въ предѣлахъ нашихъ», и чего они «пришли искать сюда? Сыны хладнаго Сѣвера, дѣти суровой зимы, у насъ



ПРОЕКТЪ ДЕКРАЦИИ: ВИДЪ НА БИРЖУ, АДМИРАЛТЕЙСТВО И ЗИМНІЙ ДВОРЕЦЪ.
КЪ СТ. В. КУРЬАТОВА «П. ГОНЗАГО», СОВЕСТВЕННОСТЬ МУЗЕЯ СТАРАГО ПЕТЕРБУРГА.

«ничего нѣтъ, кромѣ Вѣры и преданности къ Царямъ. Мы зажжемъ свои «домы, чтобъ обрушить ихъ на головы пришельцевъ, опустошимъ поля, «нивы, скроемся въ лѣсахъ и пустыняхъ, чтобъ враги вездѣ встрѣчали «могильное безмолвіе, разрушеніе и голодъ и тогда посмотримъ, на долго ли «поселятся у насъ эти полчища завоевателей?»

Но авторъ, вводя на сцену профессора, только оттянулъ драматическую развязку; профессоръ, сообщивъ графу объ обрученіи дочери, удаляется, графъ остается одинъ съ сыномъ, который и открываетъ отцу, что онъ любитъ Людмилу, что онъ женится на ней. Негодованію графа нѣтъ границъ. Онъ обвиняетъ профессора въ сводничаніи (профессора возвращаютъ и онъ снова появляется на сценѣ), сына въ забвеніи его дворянства, его родовитости, такъ какъ онъ хочетъ жениться на дочери «азбучнаго учителя, который изъ дома въ домъ ходитъ съ указкою, чтобъ «достать кусокъ хлѣба».

Отвѣтъ профессора на обвиненія графа очень характеренъ и мы его приведемъ цѣликомъ:

«Кончили ли вы графъ? весь ли несправедливый, необузданный гнѣвъ «свой излили вы на беззащитнаго человѣка, который не можетъ вамъ «отвѣчать равнымъ оружіемъ? Такъ, графъ, я учитель, и горжусь своимъ «званіемъ. Образовать умъ и сердце человѣка можетъ быть важнѣе въ «составѣ общества нежели дать ему въ наслѣдство большое родословное «дерево. Всѣ мы служимъ одному Государю и Отечеству, у всѣхъ насъ «одна цѣль: польза Государства и согражданъ и всякій ее достигаетъ по «стезѣ, судьбою и способами ему положенной. Мое званіе не унижительно, «потому что Государь даетъ намъ чины, сравнивающіе насъ съ правами «дворянства, не безчестно потому, что тысячи семействъ благодарятъ насъ «за плоды, посѣянные нами въ сердцахъ юныхъ гражданъ отечества»...

Надо отдать справедливость, что эта тирада была по тому времени и смѣла и оригинальна, такая защита званія учителя со сцены не могла не подѣйствовать на зрителей.

Профессоръ уходитъ и графъ предлагаетъ сыну двойное самоубійство,

одна изъ балладъ в. а. жуковскаго.

приносятся два заряженныхъ револьвера, изъ одного долженъ застрѣлиться сынъ, а изъ другого графъ. Сынъ, конечно, не въ состояніи это сдѣлать и рѣшается отправиться на послѣднее свиданіе съ Людмилою. На этомъ свиданіи со стороны влюбленныхъ даются страшныя клятвы быть вѣрнымъ другъ другу и за гробомъ.

Людмила спрашиваетъ Леонида: Но если, Леонидъ, ты не воротиться, если на полѣ битвы губительный свинецъ поразитъ твое сердце.

Леонидъ. Я и тогда приду.

Людмила: Что ты говоришь, Леонидъ?

Леонидъ: Такъ! и тогда приду! быть не можетъ, чтобъ любовь моя кончилась съ моимъ существованіемъ и за гробомъ ты должна быть моею. Воля души моей не можетъ быть скована; я явлюсь къ тебѣ, точно также призову тебя, вырву изъ другихъ объятій и увлеку съ собою въ вѣчность.

Людмила. Сладостное мечтаніе! если бъ оно могло исполниться. Вотъ, Леонидъ, тебѣ кольцо мое, дай ты мнѣ свое... Теперь мы обручены.

Леонидъ: На жизнь и смерть (обнимаются).

Свиданіе прерывается приходомъ отряда ратниковъ ополченія съ музыкою и барабаннымъ боемъ, графа Велидова и толпы народа. Графъ произноситъ зажигательную рѣчь, прерываемую криками «ура» и первое дѣйствіе или первое отдѣленіе заканчивается хоромъ изъ старой пьесы кн. Шаховскаго: «Встрѣча не званыхъ»:

Не бывало и не быть тому,
Чтобъ врагу мы покорилися,
Лучше лечь намъ въ мать сыру землю,
Чѣмъ безславить имя Русское!

II.

Зритель—какъ и нынѣшній читатель—могли съ изумленіемъ спрашивать: да гдѣ же Жуковский и его баллада? Но авторъ, очевидно, рѣшилъ злоупотребить терпѣніемъ зрителей и преподнести имъ второе дѣйствіе подъ названіемъ «Измѣна».

Мѣсто дѣйствія Саксонія во время перемирія 1813 года въ замкѣ графини Авроры В., молодой вдовы. Леонидъ, уже гусарскій поручикъ, со своими гусарами расположился у этого замка. Графиня, пламенная французская патриотка, рѣшаетъ завлечь въ свои сѣти молодого графа, усыпить его бдительность и дать возможность французскому отряду напасть врасплохъ на русскій отрядъ, истребить его и тѣмъ отомстить за прежнія пораженія.

Планъ графини задуманъ хорошо, но съ одной стороны бодрствуетъ добрый геній Леонида — вахмистръ Василій Удалой, который, конечно, не могъ оставить сына своего благодѣтеля и, несмотря на свои раны, пошелъ съ нимъ въ походъ, а съ другой стороны графиня сама запуталась въ разставленныхъ сѣтяхъ, сама полюбила молодого поручика.

Планъ ея не удался. Нападеніе французскихъ войскъ отбито, но Леонидъ смертельно раненъ, графиня бросается къ нему; происходитъ патетическая сцена, во время которой графиня кричитъ: «Нѣтъ, Леонидъ, «нѣтъ, ты не умрешь или я послѣдую за тобою! О прости мнѣ мое легко-«мысліе! Измѣняя своему долгу, я не измѣняла тебѣ, я любила тебя «искренно, пламенно, хотѣла раздѣлить съ тобою счастье всей жизни... «О Леонидъ! одинъ взглядъ прощенія»...

На этотъ вопль женскаго сердца умирающей Леонидъ отвѣчаетъ до-вольно хладнокровно: «Господь велитъ прощать и врагамъ своимъ, а я «никогда не былъ врагомъ вашимъ. Да проститъ и Онъ васъ, какъ я васъ «прощаю», а затѣмъ подзываетъ Удалого и завѣщаетъ ему отвезти свое тѣло къ отцу, а до тѣхъ поръ не увѣдомлять о смерти, а также доставить написанное за нѣсколько часовъ до боя и недоконченное письмо Людмилѣ...

Является гусарскій вахмистръ съ Георгіевскимъ крестомъ, который пожалованъ Леониду за храбрость—Леонидъ проситъ положить крестъ въ гробъ и умираетъ. Удалой, рыдая, произноситъ заключительный монологъ второго дѣйствія.

«Добрый, несчастный мой Леонидъ! ты умеръ и не взялъ съ собою

одна изъ балладъ в. а. жуковскаго.

«старика! Ты заставилъ меня горемычнаго таскаться еще по бѣлу свѣту.
«Богъ съ тобою! Тебѣ тамъ лучше. Авось милосердный Богъ и меня туда
«скоро возьметъ, тогда я тамъ отъ тебя уже никогда не отстану... Прощай,
«прощай, мой милый другъ и товарищъ, до свиданья!

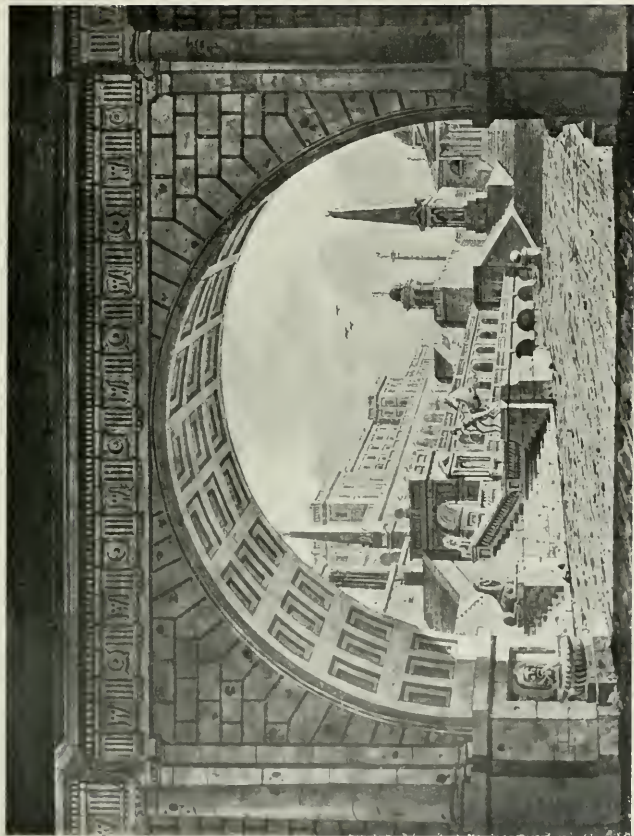
III.

Третье дѣйствіе—«Женихъ Мертвецъ» въ Смоленскѣ въ 1814 году.
Въ первыхъ явленіяхъ описывается пиръ у профессора Силонова. Пиръ
этотъ дается вслѣдствіе двухъ причинъ: «Кампанія кончилась, славный
«миръ упрочилъ благосостояніе Европы и воины наши, покрытые славою,
возвращаются на родину»—это первая причина, а вторая предстоящее,
согласно данному профессоромъ слову, бракосочетаніе его дочери.

Но пиръ омрачается случайностью:—входитъ могильщикъ и говоритъ,
что вчера вечеромъ въ сумерки пришелъ въ его избу какой то молодой
господинъ и сказалъ дѣтямъ могильщика, что онъ присланъ отъ профес-
сора заказать могилу, которую должно выкопать рядомъ съ родовою моги-
лою графовъ Велидовыхъ.

Всѣ въ изумленіи, высказывается рядъ догадокъ, предположеній.
Смушеніе присутствующихъ увеличивается еще и тѣмъ, что, по словамъ
«могильщика: этотъ чужой господинъ, заказывавшій могилу, былъ очень
«блѣденъ и страшенъ»... Но профессоръ и здѣсь остается на высотѣ поло-
женія, онъ успокоиваетъ всѣхъ и на замѣчаніе жены о предчувствіи говоритъ:
«предчувствіе вѣрно сбудется, потому что зная почти всѣхъ въ городѣ мы,
«вѣрно, огорчимся смертію котораго нибудь изъ знакомыхъ нашихъ, кто
«первый скажетъ намъ вѣчное прости; и тогда ты (обращаясь къ женѣ),
«вѣрно, скажешь, что этотъ случай былъ родъ пророчества. Вы, женщины,
«всегда любите чудесное. Полно же, друзья мои, полно, вы всѣ какъ уби-
«тые... не портите сегодняшняго дня и не забудьте, что у насъ сегодня
«праздникъ».

Вслѣдствіе этого праздника—возвращенія войскъ—и графъ Велидовъ
рѣшилъ придти къ профессору помириться, съ одной стороны, а затѣмъ



П. ГОЦЗАГО (СЫНЪ ?). ПРОЕКТЪ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКораЦИИ. ПАВЛОВСКІЙ ДВОРЕЦЪ.
P. GONZAGO (FILS ?). PROJET D'UN DECOR THEATRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

напомнить ему объ обѣщаніи повѣнчать свою дочь прежде чѣмъ, Леонидъ, сынъ графа, вернется въ домъ.

Профессоръ торопитъ съ приготовленіемъ къ свадьбѣ, но на сценѣ новое лицо—Удалой. Онъ мраченъ. Графъ закидываетъ его вопросами о сынѣ, но Удалой отвѣчаетъ лаконически и уводитъ графа домой. Тогда на сцену выходитъ Людмила и... вмѣстѣ съ нею баллада Жуковского.

На распутьи я стояла,
Возвратиться ль онъ, мечтала,
Изъ далекихъ чуждыхъ странъ
Съ грозной ратию Славянъ

начинаетъ декламировать Людмила стихами Жуковского, а съ ней, за компанію, тоже стихами, но уже не Жуковского, а смѣсю изъ стиховъ Жуковского и неизвѣстнаго автора драмы начинаетъ говорить и мать Людмилы. Этотъ разговоръ, заключающій первую половину баллады Жуковского, прерывается появленіемъ отца Людмилы и ея жениха. Профессоръ предупреждаетъ дочь, что черезъ полчаса ея свадьба, и приказываетъ ей приготовиться. Всѣ уходятъ, Людмила одна и снова стихи изъ баллады Жуковского:

Вотъ ужъ солнце за горами,
Вотъ усыпала звѣздами
Ночь спокойной сводъ небесъ!

Произнеся монологъ до словъ:

Тихобрякнуло кольцо

Людмила слышитъ три удара и голосъ въ окно:

Спитъ иль нѣтъ моя Людмила?
Помнитъ друга иль забыла?
Весела, иль слезы льетъ?
Встань, женихъ тебя зоветъ!

Декламация баллады продолжается и со словами:

«Ѣдемъ, Ѣдемъ, путь далекъ»!

одна изъ балладъ в. а. жуковскаго.

Людмила убѣгаетъ со сцены. Нѣсколько мгновеній сцена пуста. Входятъ отецъ, мать, женихъ, ищутъ Людмилу, не находятъ ее, тогда на помощь является слуга профессора, который сообщаетъ, что онъ встрѣтилъ Людмилу, которая крикнула ему, что бѣжить на кладбище, гдѣ ее ждетъ Леонидъ. Всѣ направляются на кладбище.

Сцена мѣняется. Декорація представляетъ кладбище, въ сторонѣ виденъ склепъ графскихъ гробницъ, подлѣ него видна могила Леонида. Выписываемъ послѣднее явленіе цѣликомъ. Людмила, потомъ всѣ дѣйствующія лица.

Людмила (идеть съ трудомъ и полумертвая): Какъ длинна была эта дорога... Сойди же, сойди съ коня своего... Мы достигли до нашей цѣли. Здѣсь наше брачное ложе; видишь ли ты его! Скорѣй, скорѣй туда! О какой холодъ! Гдѣ ты? Гдѣ ты? Прими свою невѣсту. (Упадаетъ на могилу и умираетъ).

Графъ, Удалой, могильщикъ, съ фонаремъ и работники.

Графъ (выходя изъ подъ свода). Все кончено! Гробъ его стоитъ теперь подъ сводомъ, гдѣ покоятся предки наши, и скоро, скоро поставятъ и мой гробъ тамъ же, я не плачу, не жалуясь: онъ умеръ за Царя и Отечество.

Удалой. Онъ умеръ такъ, какъ умираютъ храбрые, безъ страха, безъ сожалѣнія.

Графъ. Миръ праху его!.. Спи, сынъ мой, спи; скоро отецъ твой соединится съ тобою. Но что тамъ въ церкви? Для чего освѣщена.

Могильщикъ. Сегодня свадьба Людмилы.

Удалой (въ сторону). Я еще не успѣлъ отдать ей письмо его.

Графъ. Свадьба Людмилы! Теперь можно бы и не спѣшить. Мой бѣдный Леонидъ не помѣшаетъ уже ей.

Силоновъ (за кулисами) Тамъ на кладбище.

Силоновъ, Пальмирскій, Софья (мать Людмилы), входятъ.

Силоновъ. Графъ... Гдѣ сынъ вашъ?

Графъ. Тамъ, въ гробницѣ отцовъ своихъ.

Всѣ. Возможно ли?

Силоновъ. Гдѣ Людмила?

Удалой. Что я вижу? Вотъ она! вотъ, на могилѣ Леонида: смерть соединила ихъ.

Всѣ. Людмила!

Удалой. Онъ взялъ ее къ себѣ... Онъ сдержалъ свое слово, и я также сдержу свое: вотъ письмо его къ тебѣ, бѣдная страдальца... Въ послѣднія минуты жизни своей онъ думалъ о тебѣ; возьми, возьми его, онъ поинадлежитъ тебѣ и за гробомъ.

Софья (плачетъ). Дочь моя, несчастная Людмила.

Силоновъ (женѣ). Другъ мой! покоримся безъ ропота волѣ Провидѣнія... Видите ли, графъ, какъ теперь могила уравнила ихъ состоянія!

(Всѣ составляютъ группу вокругъ тѣла Людмилы. Картина).

IV.

Такова пѣса. Она пользовалась громаднымъ успѣхомъ. Намъ удалось прослѣдить слѣдующія ея представленія въ 1830 году: 16, 20, 25 и 29 июня, въ 1831 году: 11, 15 мая, 8 ноября, 7 и 11 декабря, въ 1832 году: 12 юля, 1, 11 сентября, въ 1833 году: 27 декабря ¹⁾—пѣса, не сходявшая со сцены въ теченіе трехъ лѣтъ, считалась въ то время любимой пѣсью публики. Въ провинціи эта пѣса ставилась спустя много-много лѣтъ послѣ ея появленія на петербургской сценѣ.

Критикъ встрѣтилъ ее очень неодобрительно: «убійственная драма «сія», писалъ М. Яковлевъ ²⁾, вышла отдѣльнымъ изданіемъ. Воображаемъ, «какой *гвалтъ* будетъ въ Нижнемъ на ярмаркѣ, когда вздумаютъ играть «этотъ плаксивый фарсъ». Но въ то же время критики должны были отмѣтить и относительный успѣхъ пѣсы. Такъ Н. Гречъ, писавшій въ то время обзорніе Петербургской жизни подъ оригинальнымъ заглавіемъ «Письма изъ Петербурга къ пріятелю, находящемуся въ походѣ», отмѣ-

¹⁾ «Сѣв. Пч.» 1830, № 71, 75, 77; 1831 № 103, 107, 253, 278. 282: 1832 № 158, 202, 210. 1833 № 297.

²⁾ «Сѣв. Пчела» 1830, № 77.

одна изъ балладъ в. а. жуковскаго.

чаль¹⁾, что «часто представляютъ и Людмилу, но этому виною только «прекрасные стихи, прекрасно декламируемые Каратыгиною». Дѣйствительно, говорили, что Каратыгина въ послѣднемъ дѣйствиі производила неотразимое впечатлѣніе, вполне реально передавая сумасшествіе Людмилы.

Отрицательное отношеніе критики того времени понятно. Драма Людмила представляла изъ себя мелодраму, а присутствіе послѣдней на сценѣ русского театра, какъ мы указали въ одной изъ нашихъ работъ²⁾, считалось не желательнымъ.

Разсматривая же эту пьесу въ настоящее время, нельзя отказать автору ея хотя въ обладаніи цѣнимаго и въ настоящее время качества—умѣнія подмѣтить настроеніе публики, поймать моментъ. Пьеса и не правдоподобна и не можетъ быть названа литературнымъ произведеніемъ, но она составлена такъ, что могла заинтересовать зрителя. Тутъ эпизодъ изъ Отечественной войны, и политическая интрига, наконецъ стихи любимаго поэта.

Пьеса эта была составлена для бенефиса, и назначеніе ея—собрать полный сборъ, привлечь какъ можно больше публики, въ этомъ смыслѣ само себя оправдало. Введеніе въ пьесу такого лица, какъ профессоръ Силоновъ, съ его интересными и необычайными для того времени монологами, показываетъ, что авторъ пьесы былъ не вовсе лыкомъ шить. Профессоръ Силоновъ со своими словами: я—учитель и горжусь моимъ званіемъ—былъ новымъ лицомъ на русской сценѣ: до этого времени, съ легкой руки Д. Фонвизина, учителей обыкновенно выводили въ образѣ Кутейкиныхъ, Цифиркиныхъ, да Вральманыхъ.

¹⁾ «Сѣв. Пчела» 1831, № 5.

²⁾ «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1911 г. № 5.



Т. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДИ
ИЗЪ СОБРАНІЯ А. Е. МОЛЧАНОВА.

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

(Изъ воспоминаній театрала).

Д. Л. ИВАНОВА.



ЕДАВНО праздновали юбилей Гликеріи Николаевны...

Мнѣ вспомнилось, какъ въ половинѣ 80-хъ годовъ я былъ проѣздомъ въ Москвѣ и видѣлъ въ Маломъ театрѣ «Медею»; какъ былъ увлеченъ игрою Федотовой и какъ, возвратясь домой, купилъ пьесу, читаль и вспоминалъ то, что видѣлъ въ Маломъ театрѣ, и какъ подъ свѣжими впечатлѣніями набросалъ тогда же эти свои впечатлѣнія на бумагѣ...

Теперь, черезъ 25 лѣтъ порывшись въ своемъ архивѣ, я прочиталь ту рукопись, и снова передо мною воскресла Федотова—Медея, и мнѣ показалось, что было бы грѣшно скрыть эти воспоминанія отъ любителей серіознаго театра, отъ молодыхъ артистокъ, работающихъ надъ драматическими ролями, наконецъ отъ самой Г. Н., какъ документъ, свидѣтельствующій о томъ, сколько силъ и таланта вложила она въ свою игру и какой глубокой слѣдъ оставляла эта игра въ душѣ счастливаго зрителя, имѣвшаго случай видѣть ее въ то время на сценѣ.

Извѣстно, что крупный талантъ Г. Н. Федотовой былъ признанъ съ первыхъ же ея дебютовъ въ самомъ началѣ 60-хъ годовъ. Однако, несмотря на ея неоспоримое дарованіе, которое съ теченіемъ времени развертывалось передъ публикой все шире и разностороннѣе,—среди преданныхъ любителей театра и искреннихъ цѣнителей сценическихъ талантовъ существовала рѣзкая рознь по отношенію къ Федотовой. Одни «восторгались» артисткой, другіе «не любили», даже будто-бы «не выносили», ея «нюющей» игры. Зависѣло это прежде всего отъ характера ея таланта, самой его сущности. Федотова по призванію была талантомъ «высокой игры», т. е. такой, въ которой актеръ является прежде всего артистомъ, не прячущимся

за ролью, не лицедѣемъ, исчезающимъ за гримировкой и костюмомъ, а стоящимъ на подмосткахъ сцены во весь свой ростъ, выступающимъ передъ зрителемъ не съ цѣлью ввести его въ обманъ представленіемъ какого нибудь бытового лица, а увлекающимъ силой и красотой своей «игры», своей выразительной и страстной дикціей и декламацией, своимъ *настроениемъ* при исполненіи ролей съ обрисовкой *общечеловѣческихъ* чертъ сильного характера, глубокихъ душевныхъ движеній и развитыхъ страстей. Игра такихъ артистовъ всегда естественно примыкала къ распространенной школѣ мелодрамы и невольно поддавалась въ той или иной степени принятой ею манерѣ искусственной аффектаціи. Федотова выступила на сцену въ замѣчательный періодъ нашего театра, когда, подъ влияніемъ Островскаго, онъ повернулъ на путь реализма и сосредоточилъ богатѣйшій комплексъ выдающихся талантовъ, поставившихъ сцену на небывалую до того высоту. Публика воспитывалась преимущественно на бытовыхъ піесахъ, гдѣ каждое слово, каждое движеніе было знакомо, понятно и родственно, и гдѣ малѣйшее педалированіе въ игрѣ считалось за напыщенность. Простота русской жизни и настроенія какъ будто не допускала никакой аффектаціи. А между тѣмъ сила чувства хотѣла свободы, размаха, не мирилась съ суровой щепетильностію требованій тогдашняго узкаго реализма. Мелодраматическая школа, съ Несчастливцевымъ Геннадіемъ во главѣ, боролась за подъемъ духа. Эта борьба отразилась на Федотовой рѣзче чѣмъ на другихъ, благодаря свойствамъ ея таланта. Какъ русская художница, она слишкомъ ясно видѣла правду въ требованіяхъ царившей тогда реальной школы и безъ особыхъ усилій создала прекрасные русскіе типы. Но, какъ артистка съ болѣе высокими запросами, не всегда могла удержаться въ узкихъ рамкахъ бытовой обыденности и невольно рвалась къ сильной игрѣ. Это и создавало ту двойственность, которая дѣлила тогдашнихъ театраловъ на рѣзкіе лагери.

Но вотъ Федотова выступила въ трагедіи «Медея». Уже взятыя за роль Медеи требовало большой рѣшимости... Понятно, съ какимъ интересомъ я входилъ въ Малый театръ.

I

Медея появляется на сцену въ самомъ концѣ I-го дѣйствія, чтобы произнести нѣсколько незначительныхъ фразъ, и можно было бы не упоминать объ этомъ актѣ, если бы первый выходъ Федотовой не производилъ довольно невыгоднаго впечатлѣнія. Что то не живое, замогильное звучало въ однообразной, черезъ-чуръ низкой нотѣ голоса артистки—скорѣе голоса загробнаго жителя, а не живые стоны, не слабые вскрики усталой путницы, измученной пугливымъ бредомъ проснувшейся совѣсти... Быть можетъ это зависѣло отъ невѣрно взятаго тона.

Но въ теченіе всего II-го дѣйствія Федотова уже всецѣло приковываетъ къ себѣ всеобщее вниманіе, совершенно затемняя все остальное.

Въ первой сценѣ съ нянькой Горой Федотова-Медея мнѣ показалась нѣсколько излишне суровой. По смыслу этой сцены Медею съ Горой, ея сверстницей, сблизили и забавы молодости, и родственные взгляды, и цѣлый рядъ несчастій, перенесенныхъ вмѣстѣ. Гора скорѣе ея товарищъ, «подруга», какъ называетъ ее Медея дальше, и во всякомъ случаѣ—единственный преданный ей человѣкъ, который при томъ не привыкъ молчать передъ госпожой. Судя по ходу сцены, Медея выходитъ скорѣе усталой, грустной, чѣмъ сильно недовольной. Она говоритъ съ Горой сперва неохотно, ей надоѣли упреки няньки, и она вяло, съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ грусти, уклоняется отъ докучливаго ропота Горы. «Ты вѣчно твердишь одно и тоже», говоритъ она скучающимъ тономъ и затѣмъ уже незамѣтно для себя самой втягивается въ разговоръ; говорить, убѣждать ей необходимо не Гору, а себя... Она и хочетъ увѣрить себя, что Язонъ еще любить ее: «Нѣтъ, я вѣрю ему... Полно же, Гора, не ворчи, не прибавляй горечи, ея и такъ много». точно отмахивается она съ усиленіемъ отъ грустныхъ думъ.

Чтобы перемѣнить разговоръ и настроеніе мыслей, она заговариваетъ о дѣтяхъ, затѣмъ о родинѣ... Это лучшія минуты ея вольной дѣвической жизни,—и грусть постепенно бѣжитъ отъ нея, по мѣрѣ того, какъ растутъ передъ ней картины родимыхъ горъ, лѣсовъ и моря... Она незамѣтно ожиляется, когда рисуетъ охоту за дикими козами:

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

Мы однѣ. Кругомъ и лѣса и скалы.
Горитъ лицо и грудь отраднo дышитъ,
И жадно хочется идти на встрѣчу
Опасности и побѣдить въ борьбѣ...
.
Вдругъ гордое животное мелькнуло
Между деревь... Тс... тише! вотъ она...
.
Рука рванула сильно тетиву
Тугого лука и стрѣла мгновенно,
Какъ молнія, вливается въ добычу...
Ахъ, хорошо тогда жилось намъ, Гора!..

Весь этотъ прекрасный монологъ Федотова читаетъ хорошо, оживленно, мастерски поддаваясь увлеченію воспоминаніями о дикой прелести кавказскихъ горъ... Лишь нѣкоторая поспѣшность рѣчи нѣсколько мѣшаетъ впечатлѣнію: побольше затянутыя паузы дали бы возможность артисткѣ выказать полнѣе красоту картины и чудную мелодію ея выразительнаго голоса.

Воспоминанія невольно поднимаютъ въ ней ея удивительную энергію и увѣренность побѣды. Она уже чувствуетъ въ себѣ огромныя силы и на отчаяніе Горы отвѣчаетъ твердымъ, убѣжденнымъ голосомъ: «не плачь, есть еще *силы* у меня и *много* силъ»... «Впереди побѣда и счастье!» заканчиваетъ она такимъ увѣреннымъ тономъ, что сама Гора уже колеблется: «я боюсь вѣрить и вѣрю тебѣ невольно», отвѣчаетъ та, уходя за дѣтьми.

Наступаетъ минутная пауза. Медея вглядывается въ себя и снова оттѣнокъ грусти налетаетъ на ея думы:

И я сама и вѣрю, и боюсь...
Неоткровенна я съ моей подругой.
И горько мнѣ въ ея рѣчахъ встрѣчать
Свои мечтанья тайныя и думы, и подозрѣнья...

Она уносится снова въ свое прошлое, но на этотъ разъ ей рисуются первыя встрѣчи съ Язономъ, сомнѣнія и муки первой любви. Она опять ожив-

вляется и съ какой-то сердечной, страстной болью перечисляетъ тѣ жертвы, которія она принесла ради своей жгучей, безповоротной любви къ нему... Она еще разъ замолкаетъ, всматриваясь въ необъятную глубину своего чувства.

Ее охватываетъ сильнѣйшая грусть, обида.

И послѣ этихъ жертвъ—*миѣ* измѣнить,
Забить, что было, и *меня* покинуть?

«Нѣтъ, онъ не можетъ, я не вѣрю... нѣтъ!»—воскликаетъ она съ болью сердца.

Слѣдующая сцена съ дѣтьми одна изъ лучшихъ въ исполненіи Федотовой, какъ и всѣ другія, гдѣ она является матерью. Слышалась такая глубокая нѣжность, такая безграничная и безкорыстная любовь къ малюткамъ, такое неподдѣльное и нестыдящееся себя чувство радости и страха, голосъ артистки такъ музыкально-матерински звучалъ и вибрировалъ, жесты ея до того привычно ласковы и въ тоже время заботливо осторожны, что не смотря на весь диссонансъ, слагавшійся отъ безучастныхъ стебликовъ-дѣтишекъ, вытолкнутыхъ на сцену въ безобразныхъ костюмчикахъ и еще безобразнѣе загримированныхъ въ отвратительные парики,—несмотря на все, зрителя охватывало неотразимое чувство умиленія и глубокой симпатіи къ этой страдальцѣ женщинѣ. И въ этомъ чувствѣ, въ этой симпатичности игры Федотовой и заключалась вся сила и вся талантливая реальность ея исполненія. Передъ нами былъ не лютый, безсердечный звѣрь, не ходульное разрушеніе и отравы, не злой демонъ съ одними страшными словами и проклятіями. Нѣтъ, передъ нами былъ человекъ, женщина, всѣ несчастья которой сложились изъ за ея черезчуръ сильной и цѣльной натуры, неподходящей къ изнѣженному греку, аматеру въ легкихъ любовныхъ похожденияхъ.

Съ появленіемъ Креузы начало сцены съ ней проведено Федотовой неровно и многое казалось не отвѣчающимъ ходу пьесы. Такъ, въ начальной сценѣ Медея слишкомъ страстно и грозно бросилась къ дѣтямъ, защищая ихъ отъ шутки Креузы, что та отниметъ отъ нея дѣтей. Это ошибка.

Медея далеко не такъ наивно-гнѣвно должна отвѣчать Креузѣ. Скорѣе сосредоточенная сила должна слышаться въ ея словахъ, нелюбовь къ такимъ шуткамъ: «не шути, царевна, этимъ не шутятъ»... говорить она, смѣривши Креузу недовольнымъ взглядомъ и давая понять всю неумѣстность такой шутки при дѣтяхъ,—«я скорѣе отдамъ жизнь свою, чѣмъ ихъ»...

Затѣмъ тема сцены держится сперва на самомъ дорогомъ для обѣихъ женщинъ предметѣ—на любви къ мужчинѣ. На сценѣ два существа: изнѣженная, сантиментальная гречанка, дѣвушка, впервые вдыхающая аромать любовныхъ грезъ, и неукротимая дикарка горъ Колхиды, извѣдавшая всю глубину безповоротной страсти, самая сила которой граничить съ несчастьемъ. Креуза передъ ней слабое дитя передъ истрадавшейся женщиной-матерью. По смыслу сцены Медея сначала даже лѣниво неохотно говоритъ съ этой разноцвѣтной бабочкой, съ этой беззаботной птичкой, и только невольно рвущееся наружу горе заставляетъ ее прерывать Креузину лепеть. Федотова не вполне выдержала эту противоположность, и въ началѣ сцены является какой-то непривѣтливой, суровой или злорадной женщиной, точно желающей поскорѣе разбить идеалы неопытной дѣвушки; въ ея тонѣ слышалась уже нотка безотчетной злобы къ Креузѣ, какъ бы подсказанной ей предчувствіемъ. А между тѣмъ, это не должно быть такъ. Типъ той глубоко умѣющей любить, страдать и жертвовать женщины, которую съ такимъ мастерствомъ обрисовывала Федотова, былъ бы цѣльнѣе, если бы Медея при первой встрѣчѣ съ Креузой выказала къ ней и признательность за гостепрѣимство, и грустящее, подкупающее сочувствіе къ ея неопытности, въ которой такъ много обольстительной прелести, прекрасно понятной для Медеи,—залога, быть можетъ, тяжелыхъ разочарованій въ скоромъ будущемъ...

Медея не можетъ не любоваться на счастливую Креузу, но въ ея рѣчахъ должно звучать много пережитой грусти. И эту грусть, эту свою обиду она съ сердечнымъ сожалѣніемъ противопоставляетъ безоблачной дѣвичьей радости...

Въ твои года для царскихъ дочерей
Страданіе и горе не знакомы:
Онѣ не вѣдаютъ, *не могутъ* знать,
Что въ этомъ мірѣ *много* есть несчастныхъ...

Эти слова Медея должна говорить сосредоточенно, съ глубокимъ вздохомъ. Еще болѣе грусти, граничащей съ ироніей надъ невинной душой, должно звучать въ ея отвѣтѣ—давно ли она въ разлукѣ съ мужемъ: «Какъ мнѣ отвѣчать тебѣ, ребенокъ милый, на твои наивные вопросы?» должно бы было слышаться въ тонѣ Медеи. Точно также и въ слѣдующихъ вопросахъ ея—«Ты покраснѣла... ты въ разлукѣ съ милымъ?.. И сквозь туманъ все солнце жжетъ тебя?»—голосъ Федотовой звучалъ слишкомъ оживленно, слишкомъ страстно, заинтересованно, тогда какъ Медея ставитъ свои вопросы тѣмъ тономъ, который выдаетъ и тихое сочувствіе, и глубокое давно пережитое сердцемъ чувство. Это даже и не вопросы, а подсказываніе хорошо извѣстныхъ думъ и ощущеній. Медея грустно-тихо любитъ признаньемъ дѣвушки и невольно становится съ нею нѣжныѣ—ей не хочется разочаровывать эту невинность, она старается ее утѣшить:

Не тревожься—сіяніемъ твоихъ очей прекрасныхъ
Ты облако разсѣешь...

И только, когда заходитъ рѣчь о ревности, о сильной страсти, Медея оживляется: это чувство въ ней кипитъ и теперь. Здѣсь Федотова вполне овладѣваетъ нужнымъ тономъ и ея монологъ, въ которомъ характеризуется любовь мужчинъ, прекрасенъ... Замѣтивъ, что ея страстная рѣчь смутила Креузу, она опять старается успокоить ее. Креуза владаетъ въ откровенность, рассказываетъ о бывшей женѣ своего милаго, волшебницѣ... Федотова въ одинъ моментъ преобразовывается: чуткое сердце подсказываетъ что-то Медеѣ, она почти угадываетъ и не хочетъ вѣрить; она едва сдерживаетъ себя, какъ тигрица, выслѣживающая добычу. Она уже взволнована, она забыла что передъ ней овечка, и въ голосѣ артистки трепещетъ сила и энергія. О недавней грусти нѣтъ и помину—передъ зрителями Медея! Одушевленіе ея прежде всего выливается въ горячей рѣчи о

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

своихъ и чужихъ дѣтяхъ, въ которой Федотова съ неподражаемымъ талантомъ передаетъ «все, все, что можетъ *только мать одна* уразумѣть роднымъ и чуткимъ сердцемъ»...

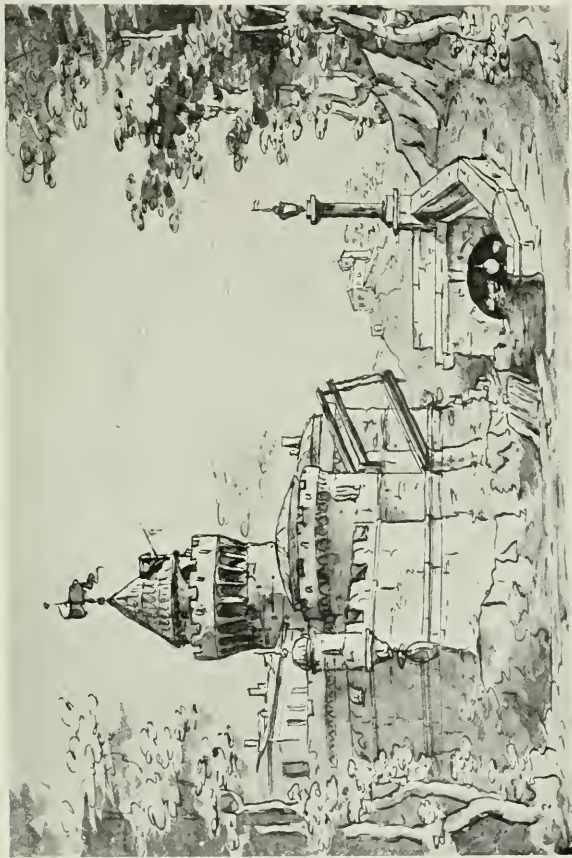
Креуза заводитъ безтактный споръ. Медея стоитъ предъ нею во весь ростъ, какъ будто уже защищая своихъ дѣтей. Съ удивительной страстной твердостью говоритъ она: «ты измѣнить свою природу женскую не можешь», и вслѣдъ затѣмъ вскрикиваетъ злобно: «*волчица* не отдастъ своихъ дѣтей *другой* волчицѣ!..» и наконецъ произноситъ цѣлый потокъ взволнованныхъ рѣчей, пылая гнѣвомъ къ злему чувству мачехи.

Эти монологи безукоризненны во всѣхъ отношеніяхъ въ исполненіи Федотовой. Она всецѣло увлекла зрителей и прелестью игры лица, всей фигуры, и легкостью дикціи, и выразительностью голоса, и силой затрону таго чувства,—того материнскаго чувства, выражать которое такъ поразительно сердечно была способна Федотова.

Истинное наслажденіе испытывалъ я, слушая эту чудную музыку страдающаго сильнаго сердца, и потомъ нѣсколько разъ дома перечитывалъ эти монологи Медеи, чтобы вызвать въ своемъ воображеніи высокохудожественную игру артистки въ этихъ мѣстахъ, съ такою неподдѣльною болью пережитыхъ ею самую на сценѣ.

Ужель тебя не тронули бы муки
И горькая страдалицы слеза,
Когда передъ тобой, *ломаю руки*,
Смотря въ твои прекрасные глаза,
Твои колѣни обнимая,
Она тебя *молила бы, рыдая*,
Жестокою разлучницей не быть,
Подумать, подождать и снова
И свѣтъ и радость счастья былого
Въ ея душѣ убитой воскресить?

Сцена катится быстро, страстность рѣчи Медеи идетъ повышаясь, и здѣсь-то проявилась глубокая выдержанность игры Федотовой, прекрасно, умѣло берегущей свой голосъ и развивающей игру съ артистическимъ



П. ГОНЗАГО ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕКОРАЦІЯ ПАВЛОВСЬКИЙ ДВОРЕЦЬ.
P. GONZAGO PROJET D'UN DECOR THÉÂTRAL. PAVLOVSK. GRAND PALAIS.

мастерствомъ. Вообще, нужно сказать, что, несмотря на рѣдкую по трудности роль, требующую отъ актрисы огромнѣйшихъ физическихъ усилій и мѣстами крайне высокаго напряженія груди и нервовъ,—Федотова съ тонкимъ расчетомъ владѣла сценою и въ большинствѣ безукоризненно провела самыя трудныя мѣста.

Безъ тщательной, обдуманной разработки такой роли во всѣхъ мелочахъ, безъ продолжительной и строгой подготовки ея сладить со всѣми трудностями было бы рѣшительно немислимо. Трудности эти могутъ быть вполнѣ поняты только тѣми, кто близко знакомъ со сценической игрою, и хотя бы знакомъ только съ тѣмъ, что значить полнымъ, высокимъ и непринужденнымъ голосомъ проговорить съ эстрады нѣсколько длинныхъ монологовъ. Прибавивъ же сюда тѣ сильныя волненія, которыя у всѣхъ на глазахъ переживала артистка, входя въ разнообразныя оттѣнки потрясающей роли,—проникаешься серіознымъ удивленіемъ къ тому, съ какой старательностію работала она надъ взятой на себя задачей. Эта отдѣлка и огромный затраченный трудъ на изученіе громадной роли заслуживало не меньшей похвалы, чѣмъ самая страстность, искренность, правдивость, которыя вносила въ свою трагическую игру Федотова. Эта-то *мѣра* усилій, *мѣра* въ игрѣ и доставляла зрителю рѣдкое, неподдѣльное наслажденіе, вызвать которое способенъ только крупный и серіозный художникъ.

Правда, нѣсколько разъ въ теченіе пьесы голосъ артистки какъ бы срывался, она ускоряла темпъ рѣчи, говорила залпомъ. Но въ этомъ нужно упрекать не ее, а авторовъ пьесы, создавшихъ длиннѣйшіе монологи, которые при стихотворной формѣ рѣчи далеко не всегда совпадали съ силой аффектаціи актрисы: есть обороты необыкновенно длинные, съ многочисленными придаточными предложеніями, заставлявшіе страшно напрягать грудь артистки. Но и въ этихъ случаяхъ Федотова безотчетно вносила въ игру столько порывистости, нервности, что ея быстрыя рѣчи не являлись диссонансомъ, и возбужденному этой увлекательной игрою зрителю такая спѣшность становилась незамѣтной. И лишь внимательный просмотръ текста роли заставлялъ сожалѣть о томъ, какая масса мельчайшихъ музы-

кальныхъ оттѣнковъ прекраснаго голоса артистки и сколько тонкихъ жестовъ и мимики потерялись изъ-за упомянутой быстроты нѣкоторыхъ монологовъ. Да кстати сколько бы сбереглось и силъ и здоровья Гликеріи Николаевны при меньшемъ напряженіи въ игрѣ этой роли ¹⁾).

Когда Медея узнаетъ отъ Креузы имя жены ея возлюбленнаго, напряженная игра Федотовой достигаетъ трагическаго момента. «Такъ *Язонъ* любовникъ твой?» вскрикиваетъ раненая ревность. Какъ истая «тигрица», бросается Медея къ дѣвухкѣ, схватываетъ ее за руку, готовая растерзать однимъ стремительнымъ порывомъ... но что-то останавливаетъ ее. Она дѣлаетъ невѣроятное усиліе надъ собой, чтобы сдержать свою ярость: дыханіе захватило у зрителя, когда онъ видѣлъ это разомъ помертвѣвшее лицо, эту судорожно дрожащую нижнюю челюсть, эти болѣзненно зажмуренныя глаза, всю эту застывшую женщину, въ сердце которой, казалось, ударили кинжаломъ... Если бы въ этотъ моментъ быстро опустили занавѣсъ, то навѣрное прошло бы нѣсколько секундъ полнаго молчанія въ театрѣ, прежде чѣмъ очнулась бы публика отъ потрясающаго впечатлѣнія этого сильнѣйшаго мѣста пьесы.

Послѣдующая сцена, въ которой Медея, овладѣвъ до нѣкоторой степени собою, скрывается подъ принужденнымъ смѣхомъ и отвѣчаетъ на вопросъ Креузы: «Медея—я? ²⁾ Вотъ странная мечта! Мнѣ смѣшно...» проведена Федотовой съ большимъ искусствомъ, что и понятно послѣ того

¹⁾ Разсказывали завѣрное, что послѣ cadaго представленія «Медеи» Федотова чувствовала себя нѣсколько дней серьезно нездоровой.

Мнѣ думается, что въ подобныхъ случаяхъ трудностей текста роли, было-бы умѣстно примѣнять простой практической приемъ: не прибѣгая ни къ купюрамъ, ни къ измѣненію текста, при первоначальной читкѣ роли передѣлывать лишь знаки препинанія въ излишне длинныхъ оборотахъ рѣчи, замѣнивъ, напр., запятые точками, а точки многоточіями. Предложенія получились бы короче, паузы длиннѣе, а съ ними и игра разнообразнѣе и полнѣе. Особенно это примѣнимо съ пользою въ стихотворной рѣчи.

²⁾ Кстати сказать: такое сочетаніе словъ скорѣе кажется опечаткой, чѣмъ недосмотромъ рукописи—Медея—я?—Какъ ни оттѣняйте эту фразу, выходитъ растянутое слово Меде—я. Почему бы не сказать проще: я—Медея? И стихъ не страдалъ бы, и актриса приобрѣла бы удобства выразительности.

настроения, которое должно было охватить артистку вслѣдъ за ея первымъ движеніемъ.

Конецъ перваго монолога:

...—она-бы растерзала,
Она-бы уничтожила тебя
Въ единый мигъ, когда бъ узнала только,
Что ты ея соперница!..

Өедотова произноситъ, уже почти вполне овладѣвъ своимъ голосомъ, и только слова, процѣживаемыя сквозь зубы, да раздувшіяся ноздри продолжаютъ пугать Креузу... Медя старается ее разувѣрить, успокоить, почти вполне достигаетъ этого, но снова месть сверкаетъ въ ея глазахъ и слышится въ какомъ-то шипящемъ тонѣ ея фразы:

А та-бы въ сердцѣ тайну схоронила,
Подкралась-бы, какъ ядовитый змѣй,
Чтобы разлить смертельное дыханье....

Возвращается Язонъ. Медя, какъ безумная, бросается къ нему съ простертыми руками: «ты *мой* опять, *мой* милый, *мой* желанный»...

Фраза эта не совсѣмъ удалась Өедотовой: она прозвучала какъ-то внезапно, скорѣе рѣшимостью, чѣмъ-то повелительнымъ, а не безумной страстью, вырвавшейся наружу нѣжностью, которую такъ долго берегла въ себѣ Медя. И слѣдующая рѣчь: «ты пораженъ, не ждалъ такой ты встрѣчи?..» отзывалась суровостью, недовольствомъ, строгимъ вопросомъ, а не поражениемъ для самой Медин, не растерянностію, какъ слѣдовало бы по ходу пьесы и характеру Медин, въ которомъ прежде всего вспыхиваетъ пламень непосредственной природы, неудержимая порывистость мягкаго чувства, и уже только вслѣдъ затѣмъ родится страшная ревность, жгучая злоба и коварный расчетъ... Поэтому, быть можетъ, въ этомъ мѣстѣ сцены выгоднѣе было бы говорить вполголоса, тономъ, еще неустановившимся отъ неожиданности, чтобы вполне была понятна вся послѣдующая

Г. Н. Федотова въ роли Медеи.

сцена, въ которой Федотова наэлектризовываетъ весь театръ своей престной игрой.

Еще не оправившись отъ перваго удара, Медея спѣшитъ стряхнуть съ Язона впечатлѣніе неожиданной встрѣчи; она не хочетъ вѣрить, что ея Язонъ не принадлежитъ болѣе ей. Она забрасываетъ его словами любви, примиренія: онъ могъ увлечься въ ея отсутствіе, она не сердится и знаетъ только одно, что теперь онъ опять ея. Креуза силится и отъ себя оказать Язону ласку, но Медея уничтожаетъ ее однимъ словомъ: «Помолчи, *Гречанка*, дай говорить *женѣ*!» съ гордостью, худо скрытой злобой и пренебреженіемъ бросаетъ она Креузѣ, и снова вся обращается къ Язону, умоляя его понять всю горечь ея положенія:

Я сердцу говорить
Хочу... Все есть у ней—отецъ любимый,
Богатство, родина, толпа красавцевъ...
.
А у меня—нѣтъ *ничего*, ты знаешь...

Говоря эти слова, Медея схватываетъ за руку Язона и *опускается возлѣ него на колѣни*. Это движеніе дѣлается Федотовой безъ указанія въ пьесѣ, и оно какъ нельзя болѣе соотвѣтствовало ея игрѣ:

Одинъ ты у меня, *одинъ, одинъ*.
Моря переплывала я, я съ бурей
Вступала въ бой, я нищю скиталась,
Я *плакала*, искала и звала
Тебя, какъ друга, какъ отца дѣтей
Моихъ, и слезы дѣтскія мѣшались
Съ слезами матери...

И снова, сквозь страстную мольбу безумно любящей женщины, слышалась здѣсь въ голосѣ Медеи та чудная, больно хватающая за сердце, нота нѣжной матери, видѣлись, наконецъ, истинныя слезы на глазахъ артистки, потрясенной словами пьесы до глубины души...

Они вѣдь здѣсь,
Малютки наши, здѣсь они... О, нѣтъ,
Ты не покинешь ихъ!

Тяжелый стонъ, вся жизнь женщины слышалась въ этой фразѣ. Полные слезъ глаза, какъ къ Богу, обращаются къ «отцу ея дѣтей» ¹⁾, трепетныя руки вливаются въ голую руку Язона и мучительно раскачиваютъ эту руку...

Сцену эту, безспорно, слѣдуетъ отмѣтить, какъ замѣчательную по силѣ и полнотѣ внесеннаго въ нее чувства, по глубинѣ и цѣльности впечатлѣнія. Въ ней сильный талантъ сумѣлъ выразить все, что волновало сразу душу сильной женщины, волновало въ лучшія минуты ея жизни: родина, семья, страсть и нѣжность къ любимому мужу, любовь къ малюткамъ-дѣтямъ, прощеніе, мольбы за все святое, дорогое для человѣка...

Но Язонъ отвергаетъ ее, и передъ нами опять вырастаетъ вся сила Медеи-бойца, не могущей уступить безъ борьбы:

Довольно! Я могу
Потребовать своихъ законныхъ правъ!
Прочь, прочь, любовница! Мое здѣсь мѣсто!

вскрикиваетъ оскорбленная львица полнымъ, властнымъ голосомъ, въ которомъ слышится уже дальнѣйшая исторія трагедіи.

Когда, послѣ обморока, Медея поднимается и, видя себя одну, старается припомнить происшедшее съ нею, артистка какъ бы потеряла нить той жизни, которая такъ живо и просто трепетала сейчасъ въ ней. Какъ будто утомленная непосильно длинной сценой, она такъ неровно перемѣнила тонъ, что было бы значительно выгоднѣе выкинуть этотъ послѣдній монологъ вовсе, чтобы не портить глубокое впечатлѣніе искренней игры Федотовой въ предыдущей потрясающей сценѣ. вмѣсто мрачно-замогильнаго и видимо дѣланнаго тона и желанія быстро вернуться къ прежней силѣ голоса на фразѣ: «желѣзомъ раскаленнымъ выжигали мнѣ сердце»—

¹⁾ Кстати сказать, къ актеру, игравшему съ поразительной безчувственностію всю свою роль.

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

было бы гораздо естественнѣе сберець тотъ истинно *упавшій* тонъ рѣчи, который долженъ былъ самъ собою охватить артистку послѣ предыдущихъ тяжелыхъ монологовъ. Слабость, полная физическая разбитость, отсутствіе какой либо страсти, однѣ физическія муки должны были звучать въ ея несвязныхъ словахъ:

Что было тутъ, что было?..

Я бредила, я съ жизнью разставалась..

И стонъ чисто физической боли долженъ слышаться далѣе, гдѣ она хватается за сердце, за голову... Только тогда, когда, послѣ нѣкотораго тупого раздумья, Медея вспоминаетъ, что «на яву ее, дѣвченкѣ молодой онъ предалъ», въ ней естественно закипаетъ обида и она начинаетъ задыхаться въ потокѣ страшныхъ проклятій.

Последнія строчки этого акта (когда вбѣгаютъ дѣти) «О, какъ безсильна я, чтобъ отомстить жестокому врагу!» Федотова произноситъ такъ же безукоризненно прекрасно, какъ прекрасны и судорожныя объятія, которыми она прижимаетъ къ себѣ дѣтей.

II

Третье дѣйствіе, по замыслу піесы, дало возможность Г. Н. Федотовой выказать въ полномъ блескѣ свой драматическій талантъ въ иной обстановкѣ, не менѣе его достойной.

Медея является передъ царемъ, передъ народомъ публичною защитницею своихъ правъ. Она уже не жалкая любовница, отвергаемая своимъ идоломъ, несчастная, умоляющая мать бѣдныхъ малютокъ. Нѣтъ,—она выступаетъ съ требованіями, какъ законная жена, которой мужъ обязанъ слишкомъ многимъ; какъ львица-мать, оберегающая дѣтей; какъ гордая княжеская дочь честной страны и, наконецъ, какъ женщина, ратующая за свои общечеловѣческія права.

Здѣсь, въ этомъ новомъ характерѣ своей роли, Федотова настолько поражаетъ выдержанностію и цѣлностію созданнаго ею типа Медеи, силой и красотой игры, какъ нельзя болѣе гармонировавшей съ ея выдающимися

внѣшними средствами (красотой и благородствомъ наружности), что III-е дѣйствіе въ этомъ отношеніи можно считать лучшимъ и эффектнѣйшимъ среди другихъ. Законченность игры артистки вполне завладѣла театральнымъ заломъ, который, все время, пока Медея на сценѣ, жилъ вмѣстѣ съ этой цѣльной и энергичной натурой, сосредоточивая на ней все вниманіе и всѣ симпатіи зрителей.

Въ теченіе всей сцены Медея дѣйствуетъ, какъ лучший адвокатъ передъ верховнымъ судомъ царя и народа, перебирая всѣ доводы къ своей защитѣ. Федотова, какъ нельзя лучше, пользовалась при этомъ обширными средствами своего разнообразнаго таланта. Переходы изъ одного тона въ другой, жесты и мимика были естественны, свободны и удачны. Рѣчь ея лилась легко, тонкіе оттѣнки звучнаго голоса были такъ понятны, каждый жестъ, каждое выраженіе лица просты, красивы, выразительны! Передъ публикой *жила* сильная, талантливая женщина въ самую блестящую, самую важную минуту ея жизни: она гордо выходила на площадь и съ горячимъ убѣжденіемъ отстаивала свои права; она чувствовала себя выше всѣхъ именно этимъ убѣжденіемъ своей правоты, этой сознанный внутренней силой. Всѣ свои вины, свои слабости она знала лучше ея судей—она сама всенародно судила себя. Но она же знала и то, что ея права слишкомъ велики, ея требованія справедливы,—и потому такой несокрушимой энергіей, прямою и ясною были полны ея рѣчи, такой властью дышало каждое ея движеніе. Нѣтъ, ей нельзя отказать чуждую въ каждомъ фибрѣ этого сильнаго и глубоко убѣжденнаго человѣка.

Не о милости прошу, прошу о правосудьи...

говоритъ она, вбѣгая и съ почтеніемъ опускаясь на колѣни предъ царемъ, который, конечно, не можетъ отвергнуть ея справедливое ходатайство!

Повторяю, въ этой-то чистотѣ взгляда на свои права и судебную правду, въ этой художественной искренности и заключалась вся цѣльность, все обаяніе и прелесть игры Федотовой въ III-мъ дѣйствіи. На сценѣ все время говорила и дѣйствовала одна и та же *типичная, живая* женщина, изъ за которой ни въ чемъ не проглядывала актриса. Даже въ

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

тѣхъ мѣстахъ, гдѣ эта женщина какъ бы ошибалась (излишняя быстрота рѣчи, срывы голоса), увлеченная драматизмомъ своего положенія, «ошибки» эти происходили отъ излишней горячности момента, понятной страстности настроенія, а не отъ неудачнаго разсчета актрисы, не сладившей съ трудностями роли... Я особенно подчеркиваю эту отрадную особенность, чтобы ярче и правильнѣе характеризовать весьма важный моментъ въ игрѣ Федотовой. Цѣльность и неизгладимость впечатлѣннн III-го акта «Медеи» обязаны исключительно неподдѣльной правдѣ, отсутствію актерства, какой либо дани рутинѣ отживавшей мелодраматической школы, имѣвшей не разъ влияніе на игру нашей даровитой артистки въ ея обширнѣйшемъ репертуарѣ.

Слѣдить подробно за игрой Федотовой въ III-мъ актѣ, значило бы выписать сплошь всѣ ея монологи, сопровождая ихъ безконечнымъ панегирикомъ. Надо было самому видѣть Федотову въ этомъ актѣ, чтобы оцѣнить всю неотразимую энергію убѣжденія, заключающуюся не въ словахъ, а во всей фигурѣ матери, которая съ трясуцимися руками почти кричала отъ волненія: «но я имъ *мать*, кто *мать* замѣнитъ имъ? *Ты слышишь-ли*, кто *мать* замѣнитъ имъ»? Всѣ длинныя рѣчи, самая блестящія доказательства, которыми могъ бы гордиться лучший адвокатъ, не стоють сотой доли этихъ трехъ словъ, до такой степени *для нея* въ одномъ словѣ «мать» сосредоточивался смыслъ жизни, и слово это казалось столь же неотразимымъ, какъ и другое, сказанное ею дальше, когда она заговорила о своихъ преступленіяхъ противъ родины, противъ отца и брата, совершенныхъ ею для Язона:

..... Я молчала—я виновна въ томъ,
Открыто говорю, что я виновна,
Но я... *любила я*..,

Непередаваемая экспрессія Федотовой выражалась во всемъ. Возражаетъ-ли она послѣ рѣчи Язона съ холодной царственной твердостью:

Хорошо.
Ты все сказалъ...

.

Пусть будетъ такъ:
Во всемъ, во всемъ виновна я одна.
Но, государь, *вели* мнѣ возвратить
Моихъ дѣтей.

Бьетъ ли она себя въ грудь и мечетъ искрами страсти, когда отвѣ-
чаетъ Креону на предложеніе его раздѣлить дѣтей:

*Я не могу, не знаю, какъ дѣлить
Дѣтей, какъ сердце разорвать свое.
Мнѣ оба дороги, мнѣ оба милы.
Взять одного, другого здѣсь оставить
У этого отца, у этой... Нѣтъ...*

И далѣе:

*Я мать! достоинства такого
Я не продамъ ни за какую цѣну,
Я не продамъ его за жизнь свою,
За счастье...*

Театръ замолкъ, не шевелился, весь жилъ тѣмъ, чѣмъ жила передъ
нимъ Медея... Когда же эта Медея, истративъ всю аргументацію, не вы-
держиваетъ, наконецъ, открытой и немощной несправедливости царскаго
суда съ народомъ, и въ ней вскипаетъ человѣческое чувство оскорбленія
уже не за себя одну, не за дѣтей, а за человѣческой позоръ, за явную
ложь, пристрастіе и ничтожество такой власти,—Федотова достигла вели-
чественнаго блеска въ роли гордаго, безжалостнаго и смѣлаго обвинителя:

*Не сожалѣй меня—говоритъ она царю—суди лишь только,
Сорви съ него (Язона) личину лжи, безстыдства,
Скажи предателю, что онъ предатель,
Лжецу, что ложь его рѣчами водить...*

Передъ нами стояла пророчица, увлеченная своимъ великимъ при-
званіемъ высказать самую горькую правду всенародно, не боясь никакихъ
послѣдствій, когда въ пылу энтузіазма Медея, словно Судія, бросала жгу-
чий упрекъ Креону:

Г. Н. ФЕДОТОВА ВЪ РОЛИ МЕДЕИ.

И ты, старикъ ты жалкій и ничтожный,
Ты ветошь царская, не царь...

Дѣйствительно, въ этотъ моментъ голосъ и несокрушимость настроенія артистки были таковы, что безсильный зовъ Язона къ стражѣ былъ всѣмъ понятенъ, такъ же какъ и смѣлость Медеи, достойной этой минуты:

А съ женщиной не справятся они,
Когда уста ея сказали правду!

Въ послѣднемъ монологѣ на брошенное ей названіе «преступницы», Медея отвѣчаетъ съ неподдѣльнымъ пыломъ энтузіастки:

Да, я преступница! Преступна я,
Виновна я, *не передъ вами* только!
Передъ отцомъ моимъ, предъ братомъ бѣднымъ,
Передъ родиной своей виновна я...
Виновна я, что сильно такъ любила...
. Казни жду
И голову смиренно преклоняю¹⁾.
. Зовите
Дѣтей моихъ, чтобъ видѣли они
Какъ бьютъ ихъ мать злодѣйку...

Эффектъ этой сцены достойно заканчивается обращеніемъ Медеи къ небу, къ отцу боговъ, съ сильнѣйшимъ драматическимъ пафосомъ:

Одинъ Ты справедливъ, а здѣсь, а здѣсь
Господствуютъ тираны: самовластье
За правосудье выдаютъ,—о порази жъ
Своимъ судомъ, всевышній громовержецъ,
Виновниковъ моихъ несчастій!..

¹⁾ Не могу не сдѣлать маленькой поправки на счетъ позировки актрисы: Федотова, при этихъ словахъ, склонилась всѣмъ корпусомъ довольно низко и тотчасъ же, не поднимая головы, оглянулась вправо, влѣво. Это выходило и не красиво, и не естественно. Медея тутъ дѣйствуетъ безъ расчета, подъ влеченіемъ энтузіазма. Она должна была или просто покорно опустить голову или даже склониться на колѣни. Но выдержавши небольшую паузу, она быстро поднимаетъ голову, оглядывается и тонкая иронія пробѣгаетъ по ея губамъ. Тогда только она доканчиваетъ свой монологъ вопросомъ «Что-жъ вы стоите, стража и рабы? Минѣ приговоръ произнесенъ» и т. д.

И съ чисто царственнымъ величіемъ она укрощаетъ возмущенный народъ однимъ жестомъ властной руки: Прочь съ дороги!

Нельзя было не удивиться, почему такая эффектная цѣльная сцена не заканчивалась нѣмой картиной, при которой падаетъ занавѣсъ, а не простительно расхолаживалась ненужными никому восклицаніями и разговорами присутствующихъ на сценѣ актеровъ?

III

Четвертый актъ распадается на двѣ картины. Первая изъ нихъ во многомъ походить на II-й актъ по свойству положеній, переживаемыхъ на сценѣ артисткой. Картина эта далеко не такъ цѣльна, какъ III-й актъ, и представляетъ не меньшее, если не большее число трудностей для актрисы, которая провела уже два огромныхъ страстныхъ акта и потому должна естественно чувствовать утомленіе, тѣмъ болѣе что въ предстоящей картинѣ слишкомъ много мѣста отведено ревности, ненасытной злобѣ. Извѣстно, что изображеніе сильной злости, гнѣва самое утомительное дѣло для актера, и по сравненію съ другими сценическими аффе́ктами—слезами, горемъ, страданіями—представляетъ гораздо болѣе трудностей. Исключительно этой причинѣ я приписываю тѣ невѣрности въ отдѣлкѣ нѣкоторыхъ мелочей, которыя проскальзывали у Федотовой въ сценахъ этого дѣйствія и которыя должны быть отмѣчены изъ глубокаго уваженія къ правдѣ въ драматическомъ искусствѣ и къ самой артисткѣ.

Первая картина открывается нѣмой сценой: Медея полулежитъ на софѣ и мучительно прислушивается къ свадебному гимну, раздающемуся въ глубинѣ дворца. Лицо Медеи напряженно, спокойно; только игра глазъ отчасти выдаетъ ея душевное настроеніе...

Кончается гимнъ, который такъ мучительно терзаль жгучую ревность Медеи, и она не можетъ уже удерживать въ себѣ проклятій за обиду. Хотя она уже рѣшила, какъ отомстить, но несовершившаяся еще месть не можетъ утолить больного сердца и оно временами сжимается слишкомъ мучительнымъ спазмомъ...

Таковъ анализъ. Но Федотова создала иную картину. Прежде всего ея поза: Медея лежитъ на софѣ слишкомъ картинно, слишкомъ дѣланно. Ея поза обдумана: такъ могла лечь она, ожидая прихода кого нибудь. Рука на кинжалѣ—тоже скорѣе отзываетъ статуей. Это не могло быть такъ. Передъ нами должна быть женщина съ воспаленными глазами, измученная долгими и страшными думами, глубоко оскорбленная, мстительная, *наединѣ сама съ собой*, слѣдовательно, скорѣе въ сосредоточенной, простой, чѣмъ въ рисованной позѣ. Въ эти минуты злого одиночества сколько разъ Медея и вставала и ходила по комнатѣ, прислушивалась, бросалась на кресло, на софу, совѣмъ забывая о себѣ, вся погруженная въ «мучительное» горе. Поэтому при поднятіи занавѣса зрителю естественнѣе застать Медею въ случайной нервной, чѣмъ въ расчитанной позѣ, напримѣръ—облокотившеюся на софу такъ, чтобы спинка ея пришлась подъ мышкой, а на тяжело сложенная вмѣстѣ руки крѣпко упирался бы подбородокъ. Нѣмая картина была бы выразительнѣе, живѣе, понятнѣе, сразу давая ясное представленіе о томъ, что Медеѣ въ эти минуты не до кинжала, не до красивой позы, что она вся поглощена своей *внутренней* бурной жизнью, гдѣ боль и месть слились въ одно несчастное чувство.

Тонъ голоса Федотовой былъ тоже не совѣмъ подходящъ въ первыхъ словахъ этой сцены: въ немъ слышалась скорѣе затаенная грусть, а не жгучая иронія надъ собой, не острая боль, заставляющая ее схватиться за грудь, чтобы не выдать этой боли страшнымъ крикомъ.

Гимнъ радости, любви и наслажденья!..

Какой насмѣшкой эта пѣснь звучитъ,

Мучительное горе раздражая..

И далѣе: Одинъ ударъ, рѣшительный ударъ—

И передъ нимъ не отступлю я, нѣтъ!

Она поднимаетъ тяжелую голову.

. Лучше всего умереть;

Но умереть не жалкою рабыней,

Стенанія которой заглушаютъ

Лобзаньями любви и брачнымъ пиромъ—

Понятно съ какой силой и страстностью срывается Медея съ мѣста, когда произносить свое карающее:

— Нѣтъ, этой радости не дамъ тебѣ, предатель!

.
Моя душа горитъ огнемъ отомщенья
И зрѣютъ замыслы жестокіе въ умѣ:
Они грозю бурной разразятся,
И молніей зажгутъ, и грянуть громомъ...

Конецъ монолога артистка произносить вполнѣ прекрасно, понижая тонъ, прищурившись и сдерживая себя, какъ передъ расцетливымъ ударомъ:

Скорѣ видѣть надо мнѣ его,
Необходимо выманить дѣтей
Хотя на мигъ одинъ... на мигъ одинъ—

И вдругъ вспыхнула:

О, изъ объятій матери никто
Не выветъ ихъ...

Сцена съ Филоктетомъ проведена Федотовой безупречно, это чувствуется уже въ тонѣ самыхъ первыхъ словъ:

«Мои покои развѣ площадь городская?..»

А передъ приходомъ начальника царской стражи (Ономарха) въ устахъ ея величественно звучатъ слова обращенныя къ Горѣ:

Мнѣ остается—Медея! Я жива еще и этого довольно. Зови!

Тоже прекрасно гордо проведена и сцена съ Ономархомъ. Развѣ сильнѣе бы оттѣнить въ послѣднемъ монологѣ одну фразу:

Ты передашь Язону,
Ты скажешь *мужу моему*, что я
Его желаю видѣть...

Когда Медея остается одна въ ожиданіи Язона, для Федотовой предстояло побороть трудности самаго тяжелаго по исполненію монолога, въ которомъ рисуются всѣ замыслы ужасной мести. Въ немъ крайне мудрено сохранить мѣру въ игрѣ, выражающей самую страшную мстительную алч-

ность. Здѣсь чрезвычайно легко перейти въ излишнюю аффектацію, въ триумфальную ходульность, въ картинность, — или же провести слабо, фразисто, красиво, но не рельефно. Игра Федотовой ближе ко второму настроенію.

Нужно объяснить. Упомянутый монологъ заключаетъ въ себѣ не бой на полѣ брани, не публичный триумфъ героя и не радужная мечта, а *предательскую месть*, измѣнническій замыселъ, удовлетвореніе затаенной коварной злобѣ. Медею соблазняютъ картины мукъ соперницы подъ ножомъ; она пьетъ мучительное наслажденіе въ воображаемыхъ предсмертныхъ судорогахъ Креузы... Чтобы сладить съ такой сценой, артистка должна показать всю силу той захватывающей злобы, которая превращаетъ чело-вѣка въ звѣря, заставляя искать удовлетворенія въ крови и мукахъ жертвы. Это уже начало сумасшествія, начало аффекта, приводящаго вскорѣ къ истинному буйному помѣшательству—къ убійству собственныхъ дѣтей. Типъ ненасытной въ своей мести Медеи долженъ проявиться въ этой именно картинѣ, ибо вторая картина есть только послѣдній прыжокъ, конечный выкрикъ отчаянія. Человѣкъ все разрушилъ, ему нѣтъ спасенія. Онъ уже въ изступленіи и бросается, какъ обезумѣвшій звѣрь, ища самъ своей гибели...

Для такого момента игра Федотовой была слишкомъ ровной, излишне красивой. Въ ней сквозило черезчуръ много молодого увлеченія и не чув-лось той страшной струи крови, которая черезъ часъ должна залить такъ много жертвъ...

Меня могутъ спросить однако, какъ же я понимаю эту сцену въ смыслѣ театральнаго исполненія. Я отвѣчу, что каждый артистъ разрабаты-ваетъ главныя сцены непременно самъ, согласно своимъ силамъ и харак-теру. Но, въ видѣ пояснительнаго примѣра, я могъ бы набросать такую программу, какъ я понимаю это труднѣйшее по исполненію мѣсто.

Передъ началомъ монолога на Медею уже налетаетъ мрачное, тяже-лое облако. Она садится, но поза ея уже не прежняя нервная, а тяжелая, исключительно мужская поза: она опускаетъ локти на колѣни, пальцы

свѣщенныхъ рукъ крѣпко сцѣпляются между собою; голова естественно наклонена, взоръ прямо передъ собой, въ землю. Вся фигура изображаетъ человѣка, говорящаго съ самимъ собой... Она долго сидитъ такъ молча, собирая свои думы. Мысли ея уносятъ всецѣло въ тотъ новый мѣръ коварства, измѣны, мести, крови.

Свиданья часъ—*послѣдняго* свиданья...
Я жду его. *Теперь все кончено*—
Всѣ нити я держу въ *моихъ* рукахъ!..

начинаетъ она сосредоточенно, рѣдко, точно вглядываясь нѣсколько прищуренными глазами въ страшное, безотрадное будущее, гдѣ единственная искра горитъ лишь въ видѣ кровавой мести, уже совсѣмъ рѣшенной...

Перебирала я *всѣ* средства мести
И я *на-шла*... Мелькнула мысль сперва
Ее *убить*, тайкомъ, въ опочивальню
Прокравшись...

Поскольку первая полторы строчки затянута, постольку фраза «ее убить» срывается разомъ съ короткимъ судорожнымъ движеніемъ руки. И тутъ вдругъ Медею охватываетъ огонь ненасытной ревности, когда она вспоминаетъ объ этой ненавистой *спальнѣ*. Съ быстротою молнии передъ ней рисуются картины мести: она срываетъ покрывало съ Креузы, въ ея глаза заглядываетъ «страшными очами Эвмениды»... Волненіе Медеи таково, что она не въ состояніи говорить: та мечь, которая кипитъ въ ея мозгу, не передаваема ни словами, ни жестами. Все, что волнуетъ ее, видится въ ужасномъ взорѣ, которымъ она, какъ безумная, вглядывается въ поглотившую ее картину. Рука судорожно впивается въ колѣно, комкая одежду, зубы сжаты, молнія сверкаетъ въ ея взорахъ и, шипя, она медленно поднимается и медленно съ дрожью произноситъ страшное слово:

«Умри!» и ножъ
Холодный въ грудь вонзила...

Федотова въ этомъ мѣстѣ совершенно ошибочно вела сцену съ кин-

Г. Н. Федотова въ роли Медеи.

жаломъ въ рукѣ. Всѣ эти слова, всѣ эти муки Медея переживаетъ *внутри себя*, въ воображеніи, не дѣйствуя, а лишь страдая.

Мелкая дрожь пробѣгаетъ по тѣлу Медеи, лицо искажается улыбкой кровожадной мести, ей хочется кричать, метаться отъ удушающей боли, поднявшейся въ ея груди, подкатившей къ горлу. Но она сдерживаетъ себя и только судороги въ пальцахъ, прижатыхъ къ задыхающейся груди и какъ бы рвущихъ одежду, да закинутая голова съ почти зажмуренными глазами вторятъ ея тихому горловому голосу, ея ужасной, болѣзненно звучащей рѣчи сквозь зубы:

*И сладко было-бъ мнѣ, когда она
Скатилась бы въ крови съ постели брачной
И въ судорогахъ билася предсмертныхъ
У ногъ моихъ...*

У ней сейчасъ долженъ начаться спазмъ хохота, но вдругъ она останавливается, прерывая себя другой, унижительной картиной:

Но, если помѣшаютъ?..
. Захватятъ
И казни предадутъ и надсмѣются
Самодовольства мстительнаго смѣхомъ,
Который мертвая я слышать буду...

Затянутымъ, холодно-мучительнымъ тономъ должна произнести она послѣднюю строку. Вся кровь бросается ей въ голову. Она вскакиваетъ и, задыхаясь, захлебываясь оскорбленіемъ, злостью, вырастаетъ разомъ:

О, не рабыня имъ далась на муку..
. Я покажу,
Что значить оскорблять такъ страшно
И женщину и мать!

Она стремительно подходитъ къ ларцу, быстро открываетъ его и смотритъ секунду-двѣ молча, какъ бы переливая въ него всю свою ненависть, и затѣмъ глгучимъ шепотомъ, въ которомъ слышится уже хохотъ сумасшедшей, произноситъ:

Вотъ ей подарокъ драгоценный—
Вѣнецъ, пропитанный смертельнымъ ядомъ.
Какъ онъ пристанетъ къ юной красотѣ,
Какъ нѣжное чело украситъ онъ
И какъ убьетъ мучительно и вѣрно...

Такъ мнѣ, настроенному предыдущей игрой Федотовой, казалось нужно-бы понимать эту одинокую сцену. Федотова, какъ я сказалъ, провела ее иначе—красивѣе, ровнѣе, но безъ того внутренняго подъема, который граничитъ съ сумасшествіемъ.

Начиная съ этого момента Федотова прекрасно овладѣваетъ ролью и вся сцена ея съ Язономъ проведена безукоризненно. Въ особенности художественно вѣрна игра ея въ тѣхъ чрезвычайно трудныхъ мѣстахъ, гдѣ она увлекается драматизмомъ рисуемыхъ ею положеній одиночества и гдѣ ни одному сердцевиду нельзя уже отличить лжи отъ правды, измѣны отъ искреннихъ слезъ. Я подчеркиваю эту особенность игры, выказывающей замѣчательную чуткость артистки. Эти вспышки увлечения столь естественны въ изболѣвшемъ сердцѣ, и онѣ-то только и помогаютъ Медеѣ подѣйствовать такъ неотразимо на Язона, который все время держитъ себя до того осторожно, что даже высказываетъ это вслухъ. И между тѣмъ зотъ недоувѣрчивый человекъ все-таки въ концѣ концовъ не можетъ не вѣрить искренности Медеи: такому впечатлѣнію помогаетъ то, что въ рѣчахъ своихъ она часто касается своего горькаго одиночества при разлукѣ съ дѣтьми, о которыхъ она *не умѣетъ говорить неискренно.*

Пусть я собой
Пожертвую—за то спасутся дѣти,
И мнѣ останется надежда снова
*Когда нибудь увидѣть ихъ... О, боги,
Хоть изрѣдка, издалека на нихъ
Тайкомъ полюбоваться.*

Слезы, едва сдерживаемыя слезы слышались въ этихъ словахъ.
Когда же приводятъ дѣтей, Медея уже забываетъ все и снова увле-

Г. Н. Федотова въ роли Медеи.

каетъ всѣхъ своей неподдѣльной, нѣжной любовью къ малюткамъ и снова всѣ симпатіи зрителей невольно были на сторонѣ этой *несчастной* женщины. Нечего говорить, что этими симпатіями Медея обязана была опять той же несравненной силѣ игры и выразительности голоса, которая свойственны таланту и средствамъ Федотовой...

Какъ свѣжи вы, здоровы, миловидны,
И гордый видъ какой!.. *Какихъ надеждъ*
На васъ не возлагала я!
. . . . Но оставь мнѣ ихъ,
А самъ иди, иди—тебя тамъ ждуть
И пѣсни юныхъ дѣвъ, и пиръ веселый,
И сладкія объятія любви...
Оставь, *оставь ихъ мнѣ на этотъ вечеръ,*
На день одинъ, а тамъ...

Сколько боли, жестокой сердечной боли переживала передъ нами Медея, произнося эти слова. Страдальческая нота все время выдавала ея настроеніе: она теряла все, что любила, а впереди предстоялъ одинъ лишь ужасъ, кровь и гибель. И невольно чувство боли и горя охватывало ее, выливаясь въ тонъ мольбы къ Язону, повидимому забывая даже свои замыслы... Но одна ничтожная фраза Язона, въ которой вырвалась холодность—«не знаю, что мнѣ дѣлать»,—пробуждаетъ уже въ Медеѣ сознание дѣйствительности.

Федотова съ большимъ тактомъ сдѣлала этотъ переходъ и Медея явилась вполне ловкой актрисой передъ Язономъ, совершенно незамѣтно для него производя обманъ. Мнѣ особенно понравилась та чисто женская поспѣшность, съ которой она, не дожидаясь полного согласія Язона на подарокъ Креузѣ украшеній, бросилась къ ларцу, передала его Горѣ и быстро выпроводила ее. За этой суетно-легкомысленной поспѣшностью Медеи такъ естественно скрывалась истинная причина нервности, которую могъ бы замѣтить Язонъ. Съ тою же цѣлью она спѣшила проститься съ мужемъ... но она такъ любила его и такъ много чувствъ толпилось въ ея

душѣ. Хотя Федотова и хорошо передала сцену этого прощанія, но въ душѣ зрителя все-таки оставалось что-то неполное, точно требовалось еще отѣннить эти глубоко драматическія минуты пьесы. Какъ ни быстры эти моменты прощанія, но Медея, помимо своей воли, должна придать имъ слишкомъ большое, понятное лишь ей одной значеніе... Тѣмъ болѣе трагизма было бы въ этихъ трехъ строкахъ:

Дай руку...

Прощай... Будь счастливъ... *Навсегда* прощай!

Ужели навсегда?!

Эти слова только маленькое внѣшнее украшеніе, блестящее того огромнаго спутаннаго чувства, которое должно ярко горѣть въ задумчивыхъ прекрасныхъ глазахъ любящей и несчастной женщины, слышаться въ глубокихъ паузахъ и затаенныхъ лихорадочныхъ вздохахъ преступницы...

Оставшись одна, Медея вдругъ почувствовала свое одиночество, ей страшно стало, точно слабость овладѣла ею. Сцена Федотовой проведена съ захватывающимъ увлеченіемъ ролью. Медея стремительно бросается къ дѣтямъ, въ нихъ хочетъ найти утѣшеніе, покой, но горе огромно, событія тяжело давятъ на ея воспаленный мозгъ. Въ ея рѣчахъ снова звучитъ безуміе—«я не разстанусь съ вами, я жизнь отдамъ... *я вашу жизнь возьму...*»—она уже не умѣетъ бороться съ надвигающимся рокомъ и вскрикиваетъ съ полнымъ отчаяніемъ безвыходнаго несчастья:

Сколько горя, о сколько горя впереди...

Приходитъ Гора, говорить, что отнесла подарокъ Креузѣ и этимъ выводитъ Медею изъ ея горькаго настроенія. Этотъ новый переходъ у Федотовой вышелъ не настолько хорошо, насколько богато ея сценическое дарованіе: онъ слишкомъ быстръ. Медея слишкомъ угнетена тѣмъ, «сколько горя впереди», слишкомъ сосредоточена на этой громадѣ чувства, чтобы сразу перейти къ оживленію, какъ дѣлаетъ это Федотова. Въ дѣйствительности, вопросы Медеи «А?—Ну... что же?..» въ первый моментъ еще наполовину безразличны. Она еще не понимаетъ отчетливо всего значенія совершившагося. И даже когда спрашиваетъ «взяла она, взяла?»,—то

скорѣ тайная боязнь, испугъ, внутренняя лихорадка слышится въ ея голосѣ, чѣмъ злое любопытство. И лишь когда Гора рассказываетъ ей, какъ Креуза надѣла вѣнокъ и *любовалась въ зеркало*, Медею охватываетъ старое чувство и теперь она хочетъ убѣдиться въ справедливости того, что возврата быть уже не можетъ. Съ сильной лихорадочной дрожью и поспѣшностію, болѣе чѣмъ серіозно, должна Медея спрашивать Гору:

Вѣнецъ надѣла! Въ зеркало смотрѣлась...
Ты правду, Гора, говоришь—надѣла?

Помнится, у Федотовой при этомъ скользила улыбка,—это ошибочно.

Послѣ утвердительнаго отвѣта Горы, Медея становится еще серьезнѣе: ее охватываетъ безотчетная лихорадка преступницы въ моментъ совершенія ею злодѣянія, когда она не въ силахъ еще разобраться со всѣми подробностями событія и не умѣетъ сладить съ ненормальностями своего внутренняго настроенія.

«Да, да... это такъ»... сперва машинально произносить она и вдругъ оживаетъ горячечной поспѣшностію: «скорѣ, Гора, скорѣ бѣжать, спрятать дѣтей». На вопросъ Горы, зачѣмъ бѣжать, когда позволили остаться, Федотова слишкомъ откровенно и торжественно отвѣчала ей, тогда какъ Медея, вѣдь, должна хорошо помнить, что она злодѣйка, что ее могутъ услышать и во дворцѣ, и здѣсь—ея же дѣти. Естественнѣе было бы видѣть, что Медея порывисто схватываетъ руку Горы, притягиваетъ ее къ себѣ опущенной рукой и нервнымъ, задушеннымъ, злымъ голосомъ полушепчетъ ей:

Зачѣмъ? Посмотрѣть ты что ли хочешь,
Что станетъ съ царевной?.. и т. д.

Дальнѣйшая сцена прошла у Федотовой совершенно правильно. Медея возбуждена, какъ среди боя, какъ львица сверкаетъ глазами и ищетъ и добычу и врага, вздумавшаго отнять у нея дѣтей. Она чувствуетъ въ себѣ небывалый подъемъ энергіи и ей уже мало совершеннаго. Она не можетъ просто уйти отсюда: адская злоба, жажда разрушенія охватываютъ ее, она

задыхается отъ массы нахлынувшихъ на нее чувствъ и шепотомъ произноситъ: «Проклятыя имъ»...

Когда же ее, при взглядѣ на факель, вдругъ сбѣняетъ новая ужасная мысль поджечь дворецъ, и Медея, выславъ Гору, остается одна,—это эффектное мѣсто недостаточно было оттънено артисткой и свой монологъ она прочла красиво, но безъ нужной силы и тона. Казалось бы, она должна сдѣлать нервный шагъ въ сторону и съ широко-открытыми глазами замереть на секунду, смотря на огонь факела. Глухой, едва слышный вскрикъ въ себя долженъ былъ рвануться въ груди злой разрушительницы. Словомъ, въ лицѣ и въ позѣ Медеи зритель долженъ былъ уже прочесть ея новый замыселъ. Монологъ, предшествующій поджогу («какъ вы, я буду безпощадна...») долженъ бы былъ звучать страстнымъ, упорительно-злымъ шепотомъ...

И только когда факель брошенъ, когда Медея стоитъ нѣсколько мгновеній молча и убѣждается, что пожаръ начался, въ ея глазахъ тоже зажигается пламень удовлетворенія, Федотова снова овладѣваетъ положеніемъ и Медея, не выдержавъ подъема, забываетъ все и полнымъ, безумно-побѣднымъ голосомъ, произноситъ:

Гори же, *брачный* факель мой, гори...
Какъ яркій свѣточъ мести и спасенья...

IV.

О послѣдней картинѣ IV акта прежде всего нужно сказать, что въ ней два существенныхъ недостатка, не зависящихъ отъ игры Федотовой (игры прекрасной) и имѣющихъ огромное значеніе какъ для артистки, такъ и для зрителей, и для всей пьесы.

Первый недостатокъ обязанъ авторамъ драмы: картина растянута и составлена рѣшительно не сценично. Второй недостатокъ всецѣло принадлежалъ усилямъ декоратора Московской сцены, сумѣвшего, въ противоположность прекраснымъ декорациямъ I и III дѣйствій, сотворить въ послѣдней картинѣ полный балаганъ, нагородивши невозможное море, странную луну

за тучами и небывалыя «скалы», загромоздившія до невозможности всю сцену. Впечатлѣніе отъ ансамбля такихъ «декорацій» было совершенно неудобоваримое, а когда по нимъ и между ними начинали лазать и толочься актеры, стыдно становилось смотрѣть на Императорскую сцену и безконечно жалко и обидно за Федотову..

Что касается перваго недостатка, то онъ заключается въ слѣдующемъ. Первая картина IV акта настраиваетъ столь возбужденно нервы зрителя, такъ много бросаетъ на сцену крови, отравы, всякихъ проклятій и разрушеній, что чѣмъ быстрѣ закончить пьесу, тѣмъ выгоднѣе и для зрителей, и для актеровъ. Между тѣмъ, вторая картина страшно затянута, да еще безъ всякой видимой нужды, пустыми разговорами жителей, Филоктета и др. ¹⁾.

Послѣ вызваннаго первой картиной напряженія нервовъ всякая затяжка дальнѣйшаго развитія, или вѣрнѣе сказать, окончанія пьесы на каждая пять минутъ уже расхолаживаетъ впечатлѣніе. Самый ходъ драмы въ эти

¹⁾ Мнѣ кажется, картину эту можно бы было значительно упростить, хотя бы, напримѣръ, такимъ порядкомъ.

Медея съ Горой и дѣтми бѣгутъ уже *преслѣдуемые Язономъ и жителями*. Онѣ первая взбираются по камнямъ выше и выше, торопя другъ друга (Медея впереди). Медея достигаетъ пункта, откуда вдругъ открывается видъ на пожаръ Коринѳа. Она останавливается на моментъ, чтобъ бросить взглядъ на дѣло рукъ своихъ, но ее увлекаетъ эта картина, и она, забывъ опасность, дѣтей, весь міръ, прислоняется къ скалѣ, вливается безумнымъ взглядомъ въ пламя пожара и произноситъ свой первый монологъ (который, кстати, не мѣшаетъ порядкомъ поурѣзывать, оставивъ въ немъ лишь наиболѣе сильныя мѣста и придавши ему характеръ не столь законченной, логически развиваемой рѣчи, а напротивъ болѣе оборваннаго, путанаго набора фразъ, какова и должна быть рѣчь полупомѣшанной женщины). Гора умоляетъ ее бѣжить и напоминаетъ объ испуганныхъ дѣтяхъ. *Въ то же время слышенъ шумъ погони*. Онѣ бросаются выше и попадаютъ на освѣщенное луной мѣсто. За кулисами раздаются голоса: Здѣсь, сюда, вонъ онѣ! а выходящій Язонъ кричитъ: схватить ее! Народъ бросается на скалы. Медея пропускаетъ мимо себя Гору съ дѣтми впередъ (тѣ скрываются за выступъ скалы), а сама останавливается и съ обнаженнымъ кинжаломъ иступленно произноситъ: *останови ихъ! и т. д.* Жители колеблются. Тогда Язонъ самъ бросается къ ней. Медея исчезаетъ съ крикомъ и вскорѣ слышны слова Язона: *проклятая! дѣтей кинжаломъ заколола и сама зарѣзала себя.. Народъ вскрикиваетъ отъ ужаса и занавѣсъ падаетъ.*

минуты становится таковымъ, что все вниманіе публики сосредоточено на одной Медеѣ, и при томъ въ такой высокой степени всѣ требуютъ конца,—скорѣе одного послѣдняго слова, что если бы даже въ 1-й картинѣ, вслѣдъ за бѣжавшей Медеей, вышелъ Креонъ, пораженный смертью дочери и напуганный пожаромъ, а къ нему вбѣжалъ бы стражникъ и доложилъ, что при преслѣдованіи Медеи она зарѣзала дѣтей и убила себя, то и этого уже было бы довольно для окончанія утомительной трагедіи. Появленіе же во 2-й картинѣ сперва Меден, потомъ Горы, ихъ уходъ и выходъ народа съ длинными переговорами (не забудемъ, что «народъ» и оживленіе его на сценѣ рѣдко выходитъ удовлетворительно), длинныя рѣчи Филоктета и Язона, ихъ уходъ, снова Медея и Гора, опять Коринвянинъ, снова Язонъ и Филоктетъ,—все это движеніе туда-сюда рѣшительно утомляетъ вниманіе и, вмѣсто пьесы, заставляетъ думать о шубѣ и галошахъ. Затѣмъ появленіе Медеи послѣ убійства дѣтей, ея пространныя рѣчи и паки проклятія Язона, въ теченіе которыхъ Медея должна выжидать и не рѣшаться на самоубійство, наконецъ, это самоубійство на авансценѣ кинжаломъ (обыкновенно неловкое и ненатуральное), да еще съ рѣчами послѣ удара кинжаломъ, все это еще и еще разъ затягиваетъ пьесу и окончательно вырываетъ всякое цѣльное впечатлѣніе у зрителя, превращая полную жизни и страсти пьесу, заставлявшую увлекаться талантливостью и правдивостью игры сильной артистки, въ какой-то плохо склеенный эпизодъ, который разыгрывается той же драматической артисткой точно для «разъѣзда».

Высказывая все это, сужу по непосредственному впечатлѣнію, сужу по чувству горькаго чувства за талантливую исполнительницу, которая лишена была возможности закончить свою трагическую роль при наивыгоднѣйшихъ сценическихъ условіяхъ. То, что подобное жалкое впечатлѣніе получилось при неподражаемой игрѣ Федотовой, ручается уже за вѣрность сказаннаго выше. Со стороны же теоретической дѣло объясняется не менѣе просто. Убійство двоихъ дѣтей любящей матерью настолько ужасное дѣло, впечатлѣніе его такъ громадно подавляюще, что съ нимъ не можетъ быть сопоставлено никакое другое. Если бы послѣ этой дѣтской крови

кинжалъ Медеи вонзался поочередно въ каждого изъ бывшихъ на сценѣ и всѣ нумерованные коринянины попадали бы тутъ же мертвыми, то и тогда сила впечатлѣнія не могла бы сравниться съ дѣтубійствомъ. Точно также всѣ отчаянныя выкрикиванія Язона и самоубійство этой матери, да еще съ разговорами, съ проклятіями и проч., суть уже игрушки для тѣхъ нервовъ, которые только что вынесли удары материнскаго кинжала въ двоихъ малютокъ. Ея смерть на сценѣ не можетъ уже искупить ничего и кажется совсѣмъ ненужной...

Объ игрѣ Федотовой въ этой послѣдней картинѣ сказать мнѣ нечего: она рѣшительно безукоризненна и достигала такой высоты нервнаго напряженія, что она *плакала настоящими слезами*. Къ прискорбію эти артистическія жемчужины гибли наполовину напрасно отъ многихъ чисто внѣшнихъ причинъ.

Увы! театральная дирекція того времени не умѣла въ надлежащей степени цѣнить настоящее искусство и его носителей. Она обставила «Медею» такимъ жалкимъ персоналомъ, играть съ которымъ большому таланту было невыносимо. Всѣ дѣйствующія лица, будто нарочно, были подобраны ниже посредственности, чтобы совершенно погубить всякій ансамбль, среди котораго Федотова являлась на сценѣ Императорскаго Малаго театра какой-то гастролершей среди случайно собранной труппы маленькой провинціи ¹⁾.

Въ общемъ, исполненіе Федотовой роли Медеи было обдуманно и настолько прекрасно, что вынесенное впечатлѣніе я назову отраднымъ, крайне рѣдкимъ по отношенію сильныхъ серьезныхъ драматическихъ ролей. Федотова въ «Медеѣ» нашла вполнѣ свою роль, какъ нельзя болѣе подходящую къ манерѣ «высокой игры» нашей артистки по внѣшнимъ аксессуарамъ роли и наиболѣе соответствовала ея таланту по силѣ и

¹⁾ Исключеніемъ былъ Петровъ въ роли Филоктета. Если бы побольше серьезной старческой грусти, а подчасъ и злости въ вынужденный смѣхъ, да поменьше бульварной развязности въ манерахъ, игра Петрова заслуживала бы доброй похвалы.

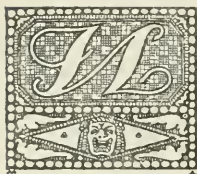
страстности характера Меди. Съ этой ролью она стала въ рядъ немногихъ артистовъ, сумѣвшихъ воспользоваться своими рѣдкими дарованіями и составившими себѣ славу созданіемъ на сценѣ общечеловѣческихъ типовъ. Она показала, что способна совершенно освободиться отъ столь долго царившихъ шаблоновъ мелодраматической школы, стать на почву жизненной простоты, соразмѣренной силы и задушевности, при чемъ и обнаружилось обаяніе ея дарованія, могущаго возвыситься до истинно потрясающей глубины и правды.

А намъ, искреннимъ любителямъ театраламъ, какъ намъ благодарить дорогую Гликерію Николаевну за то рѣдкое наслажденіе, которое она доставила намъ своею чудною игрою?

Отблагодарить за насъ смогутъ лишь тѣ молодые таланты, которымъ удалось ее видѣть, изучать и воспитывать свои дарованія для дальнѣйшаго служенія драматическому искусству...

ОБЗОРЪ СЕЗОНА 1911—1912 ГГ.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.
К. И. АРАБАЖИНА.

I.



СТЕКШІЙ драматическій сезонъ былъ небогаты новыми пьесами. За то онъ отмѣченъ такой крупной литературной новинкой, какъ посмертная пьеса Льва Николаевича Толстого «Живой трупъ». Объ этомъ произведеніи великаго писателя въ «Ежегодникъ» писалось уже раньше въ статьяхъ г.г. Кони, Аничкова и нашей. Успѣхъ, который имѣла эта пьеса на сценѣ Александринскаго театра, также, какъ и у москвичей, нами былъ заранѣе предвидѣнъ и это былъ не только успѣхъ сенсаци и имени великаго писателя, но и серьезный литературный успѣхъ, а также успѣхъ игры и постановки. Вполнѣ понятно, что пьеса не сходила съ репертуара въ течение цѣлаго сезона и чисто механическимъ путемъ вытѣснила рядъ другихъ уже намѣченныхъ литературныхъ новинокъ. Отчасти по этой причинѣ, отчасти по другимъ пришлось отложить и постановку Лермонтовскаго «Маскарада» и «Заложники жизни» Ѳ. Сологуба.

Истекшій сезонъ открылся постановкой пьесы Писемскаго «Раздѣлъ» и Тургенева «Завтракъ у предводителя».

Несомнѣнно, большой, хотя и грубый талантъ,—Писемскій не можетъ быть причисленъ къ нашимъ классическимъ писателямъ. Его нельзя поставить наравнѣ съ Гоголемъ, Толстымъ, Островскимъ, Грибоѣдовымъ. Грубый реализмъ, не поднимающійся надъ печальнымъ уровнемъ дѣйствительности, Писемскій останавливается на той грязи и пошлости жизни, которая окружаетъ его. Ему чужды, свойственный многимъ пессимистамъ Weltschmerz, у него нѣтъ тѣхъ романтическихъ порывовъ къ лучшему, которые скра-

шивают картины жизненной мерзости у других сатириковъ-бытописателей. Временами кажется, что Писемскій потерялъ всякую вѣру въ лучшую жизнь и человѣка, въ возможность высокихъ и безкорыстныхъ увлеченій. Но не смотря на этотъ крупный недостатокъ, у Писемскаго есть и крупная достоинства. Одинъ изъ первыхъ онъ заговорилъ трезвымъ языкомъ о русскомъ крестьянинѣ. Его драму «Горькая судьбина» можно поставить рядомъ съ «Властью тьмы» по тому безпристрастному отношенію къ крестьянству, какое мы здѣсь находимъ. Ни тѣни сентиментальной идеализаціи, никакихъ румянъ и прикрашиванія. Мысль Писемскаго всегда обращается къ конкретному, иногда она вскрываетъ пороки людей и грязь жизни съ чисто цинической смѣлостью. Въ этомъ отношеніи правъ Скабичевскій, отмѣтившій, что у Писемскаго много общаго съ болѣе поздними французскими натуралистами: онъ предупредилъ ихъ и предсказалъ своими произведеніями. Какъ бытописатель, примыкающей къ сатирической школѣ русскихъ бытописателей, Писемскій во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія и изъ его мелкихъ пьесъ и комедій, конечно, болѣе всего умѣстно было вспомнить о «Раздѣлѣ».

Не надо забывать, что исполнителями этой пьесы явились наши александринскіе «старики»,—высоко талантливые артисты, выросшіе на воспроизведеніи жанра. Въ этомъ родѣ творчества они не знаютъ себя равныхъ, здѣсь они создали непревзойденные образцы искусства, это поистинѣ «классическіе» артисты, какъ бывають классическіе авторы. Въ исторіи русскаго театра они останутся цѣльнымъ стильнымъ монолитомъ, сами воспитанные на лучшихъ традиціяхъ русскаго театра и являясь лучшей традиціей для будущихъ поколѣній артистовъ, они представляютъ собою законченное цѣлое. Они блестящая страница въ исторіи нашего театра. Такія произведенія, какъ «Раздѣл» вполнѣ по плечу александринскимъ талантамъ: и слабую вещь они съумѣютъ расцвѣтить своимъ дарованіемъ—сгладить недостатки, выдвинуть все лучшее, дополнить собственнымъ творчествомъ то, на что не хватило творчества писателя. И въ этомъ смыслѣ постановка «Раздѣла» не можетъ быть названа неудачной. Нужно только

увидѣть Давыдова въ роли Ивана Прокофьевича Манохина, которому всѣ родственники поручили раздѣлъ, какъ онъ выслушиваетъ претензіи всѣхъ этихъ людей, обуреваемыхъ алчностью, какъ онъ каждому общается просящее только бы обезпечить за собою «Починки». Нужно видѣть гримъ этого испытаннаго кляузника и хищника изъ дворянъ: жесткое, неподвижное лицо, громадная выдержка, дѣловитость... но необузданный темпераментъ въ концѣ концовъ сказывается, неожиданной и сумасбродной вспышкой. Убѣдившись, что наслѣдники не желаютъ уступить ему «Починку» и подписать необходимую для этого бумагу, Манохинъ приходитъ въ бѣшенство, бьетъ драгоценности и вещи, оставшіяся отъ покойнаго, угрожаетъ перерѣзать скоть.

Нужно видѣть Варламова въ роли почти слабоумнаго брата Кирилла, г-жу Савину, у которой не болѣе полутора десятка репликъ, и она создаетъ изъ нихъ законченный и совершенно новый образъ, госпожу Васильеву въ роли старой дѣвы, госпожу Шаровьеву въ роли старой горничной,—чтобы почувствовать какая кружевная артистическая работа создана нашими артистами на фонѣ грубой и нѣскольکو тягучей комедии Писемскаго.

«Завтракъ у предводителя» шель съ нѣскольکو инымъ составомъ исполнителей, чѣмъ въ прежніе годы. Дебютировалъ въ роли молодого предводителя дворянства г. Горинъ-Горяиновъ и раньше извѣстный уже Петербургу по театру Яворской. Молодой дебютантъ удачно справился съ своей ролью, въ его исполненіи предводитель дворянства былъ такъ милъ и благовоспитанъ, попавъ со своими столичными манерами и изяществомъ въ среду захолустныхъ дикарей. Такъ старался онъ понять всѣхъ, примирить, успокоить и образумить. Старога бывшаго предводителя дворянства игралъ нынѣ уже покойный артистъ В. П. Далматовъ. Съ какой ненавистью глядѣлъ бывший предводитель на своего счастливаго преемника, какъ старался насолить ему и говоря и дѣйствуя во всемъ, «какъ разъ наоборотъ». Помѣщика-бурбона Алупкина игралъ тоже только что принятый на сцену артистъ Ураловъ. Какъ всегда, оригинальную

фигуру и по гриму и по внѣшности, создалъ г. Петровскій изъ небольшой роли судьи Сулова. Г. Лерскій изобразилъ въ помѣщикѣ Безпандинѣ закоренѣлаго собачника и охотника, г-жа Стрѣльская въ роли Кауровой, сестры Безпандина, какъ всегда, была непримиримо сварливой, безтолковой женщиной, не способной понять дѣло и доводившей всѣхъ до бѣшенства и негодованія. Г-нъ Усачевъ далъ фигуру бѣднаго помѣщика, г-нъ Новинскій—станового; письмоводителя, камердинера и кучера играли въ достаточно бытовыхъ тонахъ г.г. Всеволодскій, Н. Яковлевъ и Гаринъ.

II.

Шедшая послѣ «Живого трупа» новая пьеса г. Рышкова, встрѣтила не одинаковый приемъ въ литературѣ. Критика отнеслась довольно строго къ новому произведенію популярнаго драматурга. Одни находили, что въ пьесѣ нѣтъ ни лицъ, ни характеровъ, ни типовъ, ни нравовъ, ни конфликтовъ. Другіе видѣли въ этомъ новомъ произведеніи г. Рышкова извѣстныя достоинства.—Это пьеса-жалоба, пьеса мести, осмѣивающая мужчинъ въ ихъ глубоко эгоистичномъ отношеніи къ женщинамъ. Въ пьесѣ нѣтъ огненныхъ, пламенныхъ словъ, нѣтъ монологовъ, обжигающихъ своимъ негодованіемъ, нѣтъ бичующей сатиры,—но таково ужъ свойство дарованія Рышкова. Онъ придерживается болѣе комическихъ, чѣмъ драматическихъ тоновъ, онъ клеймитъ зло не трескучими монологами, а смѣхомъ, подчасъ добродушнымъ, подчасъ язвительнымъ. Кто знаетъ, можетъ быть, такъ и нужно. Зритель самъ умѣетъ разбираться въ тѣхъ понятныхъ для него драмахъ, которыя рисуетъ намъ Рышковъ. Неправда всѣмъ ясна и потому не лучше ли простая усмѣшка, чѣмъ напыщенный пафосъ высоко трагическихъ рѣчей? Правда, въ пьесѣ есть мѣсто и для сильно драматическихъ рѣчей,—это, когда главная героиня, въ лицѣ Мичуриной, отчитываетъ въ послѣдней сценѣ мужчинъ, но героиня именно «отчитываетъ» а не глаголомъ жжетъ сердца. Главное достоинство пьесы Рышкова—это знаніе той жизни, которую онъ изображаетъ, и умѣнье удачно и сценично комбинировать свои наблюденія. Типы, которые онъ

наблюдаетъ, обще-извѣстны. Тутъ и глупый балбесъ Шаломоткинъ, управляющій имѣніемъ Неврагиной, заучившій «интеллигентскія» слова, которыя у него такъ смѣшно по эпиходовски звучатъ, тутъ и провинціальный сердцеѣдъ въ поддевкѣ (г. Кіенскій), тутъ и практичные люди, охотящіеся за богатыми невѣстами для своихъ сыновей, но и сами не упускающіе случая «полакомиться клубничкой», тутъ и провинціальный жуиръ Василій Петровичъ Набатовъ (г. Давыдовъ) и молодая женщина, много пережившая отъ эгоизма мужчинъ, прошедшихъ черезъ ея жизнь.

Г. Рышковъ прекрасно знаетъ «обывателей» и еще лучше, знаетъ особенности дарованія cadaго александринскаго артиста. Поэтому его пьесы всегда такъ хорошо «расходятся» на сценѣ и такъ охотно исполняются нашими артистами. Рышковъ знаетъ сцену, изучилъ всѣ ея требованія, умѣетъ посмѣяться надъ жизнію въ своихъ сценическихъ образахъ и даетъ рядъ намековъ и возможностей, которые въ талантливомъ перевоплощеніи артистовъ на сценѣ превращаются въ шедевры. Въ этомъ счастливая особенность г. Рышкова. Онъ даетъ нашимъ артистамъ намеки, которые тѣ восполняютъ своимъ творчествомъ и превращаютъ въ перлы созданія. Наша публика давно вѣдь привыкла идти въ театръ, чтобы *смотреть* нашихъ любимыхъ артистовъ, побыть въ ихъ обществѣ, отъ души посмѣяться вмѣстѣ съ ними, отдохнуть душой. Конечно, она рада увидѣть артистовъ и въ хорошей литературной пьесѣ, но она вполне удовлетворена и тогда, когда видитъ, что пьеса на мѣшаетъ артистамъ развернуться и показать свои дарованія во весь ростъ. Вотъ почему пьеса г. Рышкова, несмотря на сдержанные отзывы литературно-театральной критики имѣла несомнѣнный успѣхъ и привлекала много публики. Г. Давыдовъ изъ своей несложной роли далъ ярко комическую фигуру и мастерскую игру. Ему открылась возможность использовать даже свой голосъ, которымъ до сихъ поръ онъ съ большимъ увлеченіемъ поетъ небольшіе романсы и народныя пѣсенки. Его голосъ не утерять пріятности и выразительности, а самое пѣніе художественно и своеобразно экспрессивно.

Г-жа Мичурина даетъ изящный и тонкій образъ женщины, какъ бы

надломленной преждевременными ударами жизни, женщины, которой только 27 лѣтъ, а душой она уже старуха: *прохожіе* испортили ея жизнь, растоптали ея сердце, убили въ ней вѣру въ людей. Г. Домашова красочно изобразила опереточную актрису, флиртующую направо и налево, но готовую все сдѣлать ради своей подруги. Г-жа Ведринская создала образъ юношески чистой дѣвушки,—бѣлой лиліи, столь свойственный ея таланту. Остальныя роли не менѣе удачно распредѣлены между г. Ураловымъ, изображавшимъ богатаго человѣка Вязигина, г-жей Немировой-Ральфъ (помѣщица Невражина) г. Горянымъ-Горяиновымъ (студентъ Сержъ) и др. И пьеса Рышкова и отмѣченныя нами выше пьесы, шедшія для открытія сезона, были режиссированы новымъ режиссеромъ г. Загаровымъ, который не внесъ въ пьесы какихъ нибудь своихъ особенныхъ придумокъ, но провель ихъ въ разумно реалистическихъ тонахъ, предоставивъ для игры большой просторъ артистамъ.

III.

Слѣдующей литературной новинкой явилась пьеса П. П. Гнѣдича «Свѣтлѣйшій», поставленная въ 25-лѣтній юбилейный бенефисъ Ю. В. Корвинъ-Круковского.

25-лѣтній юбилей, какъ извѣстно, даетъ артисту право выбора своей пьесы. Вполнѣ естественно, что г. Корвинъ-Круковскій остановился на пьесѣ г. Гнѣдича. Почтенный артистъ давно извѣстенъ не только какъ хорошій исполнитель ролей фатовъ, трагическихъ злодѣевъ, пшютовъ, свѣтскихъ дѣльцевъ и пр., но и какъ знатокъ театра, влюбленный въ художественный бытъ. Артистъ много занимался исторіей стили, быта и въ этомъ направленіи пользуется репутацией спеціалиста. Костюмы, мебель, вся обстановка эпохи интересуеть его и возбуждаетъ въ немъ эстетически-археологическія переживанія. Не удивительно, если онъ остановился на красивой эпохѣ блестящаго царствованія Императрицы Екатерины, чтобы блеснуть передъ публикой тщательно возрожденной искусствомъ декоратора и художника потемкинской стариной. Весь спектакль—рядъ эффектныхъ

ших картинъ, блестящихъ костюмовъ, засыпанныхъ золотомъ, сдѣланныхъ изъ драгоценныхъ матерій; красивая и представительная фигура Потемкина, какъ нельзя болѣе удачно подходитъ къ внѣшнимъ даннымъ бенефицианта. Точный гримъ, эффектная внѣшность зазнавагося фаворита, извѣстное барство, вотъ черты исполненія, которыя заслуживаютъ быть отмѣченными. Вообще весь спектакль былъ торжествомъ театра въ смыслѣ мобилизаціи его огромныхъ силъ. На сценѣ участвовало болѣе 40 лицъ, не считая многочисленныхъ статистовъ. Изъ исполнителей приходится отмѣтить немногихъ, такъ какъ въ смыслѣ ролей П. П. Гнѣдичъ не былъ очень щедръ, давъ артистамъ довольно скудный матеріалъ, трудно поддающійся сценической обработкѣ; но зато товарищи г. Круковского по сценѣ, желая выразить юбиляру свои симпатіи, не отказались исполнять самыя маленькія роли. Такъ, Давыдовъ игралъ роль профессора Московскаго университета Борисова, Варламовъ—участковаго Квача, Петровскій—князя Вяземскаго, г-жа Пушкарева—содержательницу моднаго магазина Амалію Адамовну Крихъ, г-жа Потоцкая—племянницу Потемкина, г-жа Савина—выдвинула маленькую роль цыганки Азры, создавъ и въ этой роли рядъ высоко драматическихъ моментовъ. Когда она, переодѣтая въ бальный костюмъ появляется на балу у Потемкина, она даетъ такую тонкую мимику, такія типичныя движенія, такъ смотритъ на окружающихъ и такъ умѣло всѣмъ своимъ поведеніемъ подчеркиваетъ свою подлинную цыганскую натуру, что приходится только съ искреннимъ восхищеніемъ отмѣтить удивительное искусство превращать ничтожнѣйшія мелкія роли въ художественный шедевр. Здѣсь умѣстно сказать заодно уже и еще о двухъ бенефисахъ этого сезона и прежде всего о бенефисѣ В. А. Мичуриной. Артистка не нашла для себя новой литературной пьесы и предпочла удовольствоваться доброй старой. Она поставила «Свѣтитъ да не грѣетъ»—пьесу Соловьева и Островскаго, въ которой давно уже играетъ всегда съ одинаковымъ успѣхомъ исполняя роль Анны Владиміровны Реновой—землевладѣлицы, дѣвицы лѣтъ подъ тридцать, кокетки, умѣющей привлекать и завлекать мужчинъ, но не способной на сильное чувство и увлеченіе. Роль, какъ нельзя болѣе под-

ходящая къ тонкому, чеканному и изящному дарованію заслуженной и высоко талантливой артистки. Несмотря на то, что пьеса уже нѣсколько устарѣла, она несомнѣнно представляет большой интерес и съ точки зрѣнія сценической, и въ отношеніи развитія драматическихъ сюжетовъ и образовъ въ русской литературѣ. Пьеса «Свѣтитъ да не грѣбеть»—прямая предшественница пьесъ Чехова. Помѣщикъ Залешинъ въ прекрасномъ исполненіи покойнаго Далматова, отчасти напоминаетъ Дядю Ваню съ его поздней любовью къ красивой профессоршѣ. Какое то внѣшнее сходство есть между этой пьесой Островскаго и Соловьева и чеховскимъ «Вишневымъ садомъ»—даже имена героинь однозвучны—Ренева и Реневская. Трудно въ настоящее время сказать, что въ пьесѣ принадлежит Островскому, а что Соловьеву. Возможно, что великій нашъ драматургъ далъ только послѣднюю отдѣлку этой пьесѣ, прошелся по ней карандашемъ, несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что его участіе приблизило это произведение къ тѣмъ, которыя такъ охотно исполняются артистами Александринскаго театра и такъ подходятъ къ ихъ дарованіямъ. Пьеса была обставлена лучшими силами театра. Давыдовъ игралъ зажиточнаго крестьянина Дерюгина, г-жа Стрѣльская—старуху Степаниду, г. Осокинъ двороваго Реневой—Ильича, г-жа Шаровьева—жену помѣщика Залешина, г. Аполонскій—небогатаго землевладѣльца Рыбачева, который увлекается Реневой и бросаетъ милую и хорошую дѣвушку Олю, издавна исполняемую г-жей Потоцкой. Значительный чиновникъ въ отставкѣ Худобаевъ со всей своей влюбленностью и ревматизмами нашелъ соотвѣтствующаго исполнителя въ лицѣ г. Варламова. Остается отмѣтить только, что оба бенефиса привлекли массу публики, а бенефицианты были приняты съ рѣдкой задушевностью и публикой и товарищами артистами и многочисленными депутаціями отъ различныхъ театралныхъ труппъ, обществъ и учрежденій,—цвѣтами, рѣчами и телеграмными привѣтствіями.

Нужно сказать еще два слова о третьемъ полу-бенефисѣ сезона, болѣе скромномъ и неофициальномъ, но не менѣе задушевномъ и симпатичномъ,—о чествованіи 20-лѣтія артистической дѣятельности г. Юрѣва.

ДРАМА.

Мы помним Юрьева съ первыхъ его дебютовъ, слѣдили за рядомъ его послѣдовательныхъ побѣдъ труда и таланта. Отъ водевильныхъ любовниковъ простаковъ, до ролей героевъ Чацкаго и Уриеля Акоста; отъ маленькаго юношескаго тенорка до мощнаго и мужественнаго голоса, необходимаго въ сильно героическихъ роляхъ репертуара,— путь длинный и трудный,— съ успѣхомъ пройденный молодымъ артистомъ. Для своего 20-ти лѣтня онъ выбралъ роль Уриель Акоста и публика выразила свои симпатіи талантливому артисту рядомъ дружныхъ апплодисментовъ и овацій. Впрочемъ, официально юбилея не было, такъ какъ на Александринской сценѣ принято допускать открытыя чествованія только по случаю 25-лѣтня артистической дѣятельности. Не было поэтому рѣчей, привѣтствій, телеграммъ, но публика своимъ отношеніемъ къ исполнителю роли Уриель Акоста выказала свое праздничное настроеніе и подчеркнула значеніе 20-лѣтней дѣятельности на сценѣ симпатичнаго ей артиста.

IV.

Но мы забѣжали впередъ, говоря о бенефисахъ. Еще въ декабрѣ на сценѣ театра прошла новая пьеса г. Ге «Кухня вѣдьмы». Это произведеніе Александринскаго артиста-драматурга встрѣчено было не особенно благоприятными отзывами театральнаго критики, что не помѣшало однако имѣть ему успѣхъ у публики.

— «Кухня вѣдьмы»—объясняетъ самъ драматургъ,—это наша городская извращенная пошлая жизнь, въ которой перерождается, какъ Фаустъ переродился въ лабораторіи вѣдьмы, все чистое отъ рожденія. Исторія героя пьесы это старая и вѣчно новая исторія Фауста, Маргариты и Мефистофеля». Такъ говоритъ намъ авторъ, и повѣствуетъ затѣмъ о печальной жизни портнихи Ксеніи, которая любила молодого офицера, но неблагоприятныя обстоятельства жизни лишили ее возможнаго счастья и толкнули въ объятія судебного слѣдователя, взявшаго хорошенькую портниху на содержаніе. Фаустомъ въ этой пьесѣ оказывается поручикъ Бернсъ, удивительный тупица, педантъ и карьеристъ, какъ красочно и характерно рисуетъ

его г. Аполлонскій въ своемъ исполненіи. Тупица Бернсъ убѣжденъ, что у него сильная воля, поэтому онъ все дѣлаетъ по плану и съ мудрымъ добродѣтельнымъ расчетомъ. Онъ такъ строгъ по части добродѣтели, что до вѣнца не позволяетъ себѣ поцѣловать свою невѣсту портниху Ксенію, несмотря на ея живые и горячіе протесты. Мудрые расчеты у почтеннаго поручика на первомъ планѣ. Случилось такъ, что въ домѣ матери Ксеніи случилась покража. Дама веселаго поведенія Марина Крачевская обвиняетъ хозяйку въ воровствѣ. Приходитъ полиція, дѣло получаетъ огласку, офицеру придется уйти изъ полка, но онъ, конечно, предпочитаетъ уйти отъ Ксеніи въ Академію, увѣряя ее впрочемъ, что это только на два года и то для испытанія ея вѣрности. Тутъ на пути несчастной Маргариты-портнихи является Мефистофель въ лицѣ судебного слѣдователя, большого бонвивана и поклонника женской красоты, и вотъ судьба милой дѣвушки (г-жа Ведринская) рѣшена.

Г. Ге самъ актеръ и потому умѣетъ придать своему сюжету внѣшнюю и сценическую занимательность, давъ артистамъ хорошія роли. Всего удачнѣе роль тупицы Бернса, исполняемая г. Аполлонскимъ. Каждая мелочь, каждый жестъ, каждое движеніе пальцевъ, гримъ, походка, сухой холодный тонъ, все даютъ намъ законченный образъ тупого карьериста, безсердечнаго человѣка. Г-жа Савина вноситъ рядъ тонкихъ художественныхъ деталей въ роль Марины Крачевской, дамы веселаго поведенія,—уже не первую роль этого типа въ своемъ обширномъ репертуарѣ. Г. Давыдову пришлось сыграть трудную роль добродѣтельнаго босяка Овсянки, бездомнаго сапожника, пронесшаго изъ своихъ скитаній по совѣту и по горьковскимъ ночлежкамъ черезъ всю трудную горькую жизнь голубиную душу Луки (изъ горьковскаго «Дна»), тоску по тюрьмамъ и готовность на всякія жертвы ради хорошихъ людей. Онъ охотно беретъ несуществующую вину покражи на себя, но, къ счастью, ошибка разъясняется. Это одна изъ труднѣйшихъ ролей въ исполненіи Давыдова. Много юмора и много забавнаго комизма влагаетъ нынѣ, увы, покойный уже Далматовъ въ роль судебного слѣдователя, больше понимающаго во флиртѣ, чѣмъ въ своихъ пря-

.ДРАМА.

мых обязанностяхъ. Г-жа Ведринская даетъ милый, простой и задушевный образъ дѣвушки, рвущейся къ счастью, но не чуждой и доли расчета. Простотой и задушевностью отличается въ исполненіи г-жи Шаровъевой и мать портнихи, не мудрствующая лукаво и берущая жизнь такъ, какъ она есть.

Пьесой г. Ге число литературныхъ новинокъ за истекшій сезонъ и исчерпывается; но мы не можемъ не остановиться на возобновленіи старой пьесы, которая явилась до извѣстной степени торжествомъ и театра, и литературы. Мы говоримъ о новой постановкѣ «Ревизора», частью съ новымъ составомъ исполнителей и въ новой литературной редакціи. Постановка «Ревизора» еще разъ доказала, насколько несправедливы нареканія наши на публику, и какъ неправы антрепренеры и режиссеры многихъ театровъ, увѣряя, что публика не любитъ серьезнаго жанра, что она предпочитаетъ фарсы и легкія комедіи. Первое представленіе «Ревизора» собрало полный залъ настроенной совершенно по праздничному публики, и мы могли убѣдиться, какъ чутко, съ какою радостью воспринимаетъ она наши литературные шедевры, когда таковыя находятъ своихъ настоящихъ исполнителей. Публика показала своимъ отношеніемъ къ «Ревизору», что ей вполне доступны художественныя наслажденія и что она вполне чутка къ истиннымъ талантамъ. Мы писали уже въ своей статьѣ о «Гоголѣ, какъ драматургѣ», почему считаемъ постановку Александринскаго театра образцовой и вообще болѣе совершенной, чѣмъ постановку «Ревизора» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ.

Москвичи примѣнили къ этой классической пьесѣ, написанной въ старыхъ тонахъ, приемы чеховскихъ постановокъ. Они не поняли, что полноводный, многословный текстъ гоголевскаго «Ревизора» не требуетъ никакихъ сложныхъ мизансценъ, паузъ и переживаній на паузахъ, что напротивъ здѣсь требуется стремительность дѣйствія и энергіи игры для того, чтобы превратить странный и невѣроятный сюжетъ въ нѣчто правдоподобное и повѣрить въ то, что какой то «фитюлька», пустелька Хлестаковъ можетъ сбить съ толку цѣлый городъ и выдать себя за ревизора. Несоот-

вѣтственный стиль постановки сказался особенно ярко въ извѣстномъ монологѣ городничаго въ послѣднемъ актѣ («валяй въ колокола»). Въ итогѣ постановка москвичей была скучной, ненужной, мы не узнали пьесы Гоголя и даже не услышали чуднаго гоголевскаго языка.

Новая постановка «Ревизора» на Александринской сценѣ еще разъ показала, что приемы и стиль игры александринцевъ болѣе отвѣчаютъ особенностямъ пьесы Гоголя и потому спектакль прошелъ какъ всегда съ блестящимъ успѣхомъ. Надо было видѣть, какъ на первомъ представленіи принималъ зрительный залъ каждую фразу безсмертнаго произведенія, какъ подчеркивалъ каждый новый штрихъ, каждое удачное движеніе любимыхъ артистовъ, каждый талантливый уходъ; только желаніе не мѣшать дѣйствию сдерживало публику отъ ежеминутныхъ бурныхъ аплодисментовъ, но въ воздухѣ все время чувствовалась гроза неразрядившихся овацій.

Пьеса поставлена съ цѣлымъ рядомъ новыхъ деталей, часто самыхъ маленькихъ, но говорящихъ о вдумчивости исполнителей и режиссера, и о почтительномъ вниманіи къ великому произведенію. Болѣе интимно, чѣмъ прежде, поставлено первое дѣйствіе—въ кабинетѣ городничаго. Въ мѣру придана жизнь маленькой провинціальной гостинницѣ; трактирный слуга одѣтъ такъ, какъ описываетъ самъ Гоголь,—въ той гостинницѣ, гдѣ въ «Мертвыхъ душахъ» остановился проѣздомъ Чичиковъ. Съ большимъ разнообразіемъ деталей поставлены сцены приѣма чиновниковъ, объясненіе Хлестакова съ Маріей Антоновной; новые штрихи внесены и въ другіе акты; но притомъ не задерживая дѣйствія и не ослабляя интереса, они даютъ кое что правдивое и болѣе красивое. Такъ, въ знаменитой сценѣ съ купцами городничій Давыдовъ отводитъ купца Абдулина въ сторону и уже тогда только а раге напоминаетъ ему о своей помощи въ обманѣ казны при постройкѣ моста. Пьеса ставилась впервые по тексту 1842 года, исправленному самимъ Гоголемъ на основаніи личнаго опыта и указаній артистовъ. Эти поправки давно заслуживаютъ вниманія нашихъ артистовъ и режиссеровъ. Въ предложенномъ текстѣ поставлено правдоподобнѣе вранье

Хлестакова. Онъ прежде всего лжетъ отъ мелкихъ и скромныхъ фактовъ: гордится своимъ шикарнымъ моднымъ фракомъ, отъ лучшаго портного и за 300 руб. За то вѣдь всѣ и знаютъ Ивана Александровича... и даже разъ приняли за турецкаго посланника... а впоследствии—за вице-канцлера (а не за генераль-губернатора, что менѣе правдоподобно въ виду штатскаго костюма Хлестакова). Также понятнѣе переходъ отъ скромной квартирки въ три комнаты, окнами на улицу 800 рублей къ рассказамъ о двухъ собственныхъ домахъ. Хороша и правдоподобна у г. Горина-Горяинова (Хлестакова) деталь съ рассказомъ объ управленіи департаментомъ: Хлестаковъ встаетъ и начинаетъ закручивать невидимые бакенбарды, словно самъ принимаетъ себя за кого то другого... Правдоподобнѣе поставлена теперь и сцена займа денегъ у чиновниковъ. Здѣсь масса тонкихъ нюансовъ и необходимыхъ психологическихъ переходовъ. Первый представляется Хлестакову,— судья; онъ роняетъ деньги на полъ, ихъ замѣчаетъ Хлестаковъ; въ испугѣ Ляпкинь-Тяпкинь опрашиваетъ, не со стола ли упали деньги. Хлестакову это кажется правдоподобнымъ. Онъ вынимаетъ свой бумажникъ, примѣряетъ деньги и рассказываетъ о томъ, какой онъ разсѣянный, но все же не рѣшается признать деньги своими, и какъ то вдругъ проситъ ихъ взаймы. Тутъ переходы отъ одного настроенія къ другому намѣчены правдиво и вѣрно.

Изъ новыхъ исполнителей отмѣтимъ прежде всего г-жу Савину въ роли Маріи Андреевны, которая, конечно, оказалась въ ея исполненіи такой же истинно гоголевской мамашей, какой была и Марья Антоновна дочка почтенной четы Сквозниковъ-Дмухановскихъ въ прежнемъ исполненіи этой роли г-жей Савиной. Костюмы Марьи Андреевны, узоры платья, покрой ихъ, самая игра, интонаціи—незамѣнимые образцы тонкой вдумчивости и мастерства. Слѣдовало бы писать цѣлые этюды, детально анализируя игру М. Г. Савиной въ роли Марьи Андреевны въ назиданіе будущимъ поколѣніямъ; но мы еще не научились передавать словами всю красоту сценическаго искусства. Горинъ-Горяиновъ въ роли Хлестакова выдвигаетъ зеленую молодость Хлестакова и отсюда его естественная шаловливость;

дѣлаетъ это г. Горяиновъ болѣе сдержанно, чѣмъ исполнители московскаго художественнаго театра, хотя все-же вноситъ элементъ буффонности. Захваченный мамашей врасплохъ во время объясненія съ дочкой, онъ убѣгаетъ въ другую комнату, потомъ глядитъ изъ за занавѣски и выходитъ оттуда быстро и удачно объясняетъ Марьѣ Антоновнѣ взглядами о своихъ намѣреніяхъ и затѣмъ подходитъ вмѣстѣ съ ней къ матери и падаетъ на колѣни. Объ исполненіи Давыдовымъ роли городничаго писалось уже много разъ. Въ общемъ прежняя талантливая игра дополнена нѣкоторыми новыми деталями. Мы уже указали на разговоръ съ купцомъ Абдулинымъ. Интересны движенія Давыдова-городничаго, когда онъ хочетъ дать волю своему негодованію и жестомъ и словами, но опасливо подавляетъ «порывъ», искоса поглядывая на свою жену, не любившую грубостей. Очень хорошо идетъ онъ навстрѣчу жандарму и какъ то весь содрогается, когда тотъ подходитъ вплотную къ нему и, отдавая честь, докладываетъ о пріѣздѣ ревизора. Варламовъ въ роли Осипа хорошо памятенъ каждому театралу; намъ кажется давно пора увѣковѣчить игру нашихъ послѣднихъ образцовыхъ исполнителей Гоголя, хотя бы при помощи кинематографа и граммофона. Изъ второстепенныхъ персонажей отмѣтимъ еще г. Лерскаго, который правильно, какъ намъ кажется, даетъ Шпекину такой оттѣнокъ, какъ если бы Шпекинъ чувствовалъ себя ближе всѣхъ другихъ провинціаловъ къ столичному гостю: у него вѣдь тоже вѣтеръ въ головѣ и не даромъ Шпекина умиляетъ описаніе бала со «скачущимъ штандартomъ». Дочку городничаго играла г. Домашева, бойкую молодку Пошлепкину дала г-жа Соловьева, г. К. Яковлевъ игралъ Землянику, всѣ остальные роли исполнялись тоже съ надлежащимъ ансамблемъ. Пьеса шла подъ режиссерствомъ г. Долинова.

V.

Мы подошли и къ концу нашей скромной задачи. Новыхъ пьесъ больше не шло. Остается отмѣтить только возобновеніе пьесы Развилочича «Исторія одного увлеченія», которая стала репертуарной пьесой, благодаря исключительному исполненію главной роли г-жей Савиной, а

также — пьесы Зудермана «Огни Ивановой ночи» по единодушному признанию всей критики, — выдвинувшей молодую, начинающую актрису г-жу Тиме.

Наше обозрѣніе было бы неполно, если бы мы ее упомянули о двухъ тяжелыхъ утратахъ, понесенныхъ артистической семьей. Скончался неожиданно для всѣхъ Василій Пантелеймоновичъ Далматовъ, одинъ изъ корифеевъ театра, любимецъ публики, создатель цѣлаго ряда художественныхъ типовъ, незабвенный Телятевъ, Репетиловъ, Кречинскій и проч. Далматовъ пользовался большими симпатіями и своихъ товарищей по профессіи и публики. Его смерть вызвала большое волненіе въ средѣ его старшихъ сверстниковъ.

«Рѣдѣть нашъ вишневый садъ»—воскликнулъ въ глубокомъ волненіи Давыдовъ у свѣжей могилы Далматова. Одно за другимъ падаютъ и гибнутъ деревья и скоро быть можетъ чей нибудь чередъ!.. Скончался во цвѣтѣ силъ С. И. Яковлевъ—артистъ не столь крупнаго дарованія, какъ наши корифеи, но все же замѣтная величина на сценѣ,—артистъ, создавшій нѣсколько замѣтныхъ ролей и въ послѣднее время отмѣченный критикой, какъ исполнитель роли педагога въ «Вишневомъ саду».

Да, рѣдѣть вишневый садъ! Кто выроститъ въ новомъ вишневомъ саду и явится ли новое, такое же цѣнное дорогое, какъ старое?.. Едва ли... То стильное, то цѣльное, что мы цѣнимъ въ труппѣ Александринскаго театра только до извѣстной степени передастся въ традиціяхъ, но оно неотъемлемо отъ той эпохи, въ которой создавалось, и съ нею вмѣстѣ уйдетъ. На смѣну придутъ другіе. Жизнь не ждетъ, и Александринскій театръ самъ ищетъ себѣ новыхъ артистовъ. Въ этомъ году былъ приглашенъ Ураловъ, уже извѣстный по Московскому Художественному театру и раньше по театру Коммисаржевской, затѣмъ Горинъ-Горяиновъ, принята г-жа Стахова, окончившая Императорскіе курсы и бывшая два года въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, приняты въ послѣдніе годы со школьной скамьи г. Тиме, Тхоржевская, Ростова, Лешковъ, Ракинтинъ и др. Для молодежи ставятся спектакли въ Михайловскомъ театрѣ. Здѣсь шли



Г-ЖА ЧЕРКАССКАЯ ВЪ РОЛИ НАСТИ
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

въ этомъ году «Воители Гельголанда», «Тартюфъ», «Эмилія Галлоти», «Самъ у себя подъ стражей» и др. Сюда же нужно отнести и «Огни Ивановой ночи», шедшіе съ молодымъ составомъ въ Александринскомъ театрѣ, а также и нѣкоторые утренники Александринскаго театра. Здѣсь подвизались съ опредѣленнымъ успѣхомъ г-жа Пушкарева; г.г. Юрьевъ, Ходотовъ, Ураловъ, Петровскій, изъ молодыхъ артистокъ, кромѣ уже указанной нами Тиме, слѣдуетъ отмѣтить г-жу Тхоржевскую въ роли Дагни въ пьесѣ Ибсена.

О П Е Р А.

В. Г. КАРАТЫГИНА.



ТОИТЬ цифра 1836, раздѣленная пополамъ изображеніемъ «печати Императорскихъ Петербургскихъ театровъ», а ниже печати текстъ: «На Большомъ театрѣ для открытія послѣ перестройки Сего дня, въ Пятницу 27 Ноября, російскими придворными актерами представлено будетъ въ первый разъ: «Жизнь за Царя»,

оригинальная большая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, съ эпилогомъ, хорами и танцами, слова сочиненія барона Е. Ф. Розена; музыка М. И. Глинки»...—таковы первыя строки знаменательной афиши спектакля, открывшаго новую эру въ русской музыкѣ. Съ тѣхъ поръ Большой театръ дважды вновь перестроенъ. Первый разъ онъ превращенъ въ помѣщеніе Консерваторіи; нынѣ заканчивается вторичная перестройка зданія въ видахъ расширенія и акустическаго улучшенія большого зала Консерваторіи. За три четверти вѣка, отдѣляющіе насъ отъ славной «премьеры» 27 ноября 1836 г. перестроенъ и другой петербургскій театръ—Маріинскій. Какъ извѣстно, первоначальное зданіе театра-цирка, сооруженное сыномъ знаменитаго капельмейстера Кавоса и открытое 30 сентября 1847 г., въ 1859 г. сдѣлалось добычей пламени (во время этого пожара въ числѣ прочихъ рукописей

погибла драгоценная автографная партитура «Руслана»), а въ 1860 г. останки театра-цирка перестроены въ нынѣшній Мариинскій театръ, открывшій дѣйствія 2 октября того же года 130-мъ спектаклемъ «Жизни за Царя».

Совершались, конечно, и позже частичныя перемѣны и перестройки въ помѣщеніи Мариинскаго театра; были и переустройства въ его жизни, для которой можно установить три «періода»: первый—1860—1881 г., когда въ театрѣ господствовали русскіе авторы Глинка, Даргомыжскій, Стрѣловъ, Кюи, Р.-Корсаковъ, Мусоргскій, Чайковскій, Рубинштейнъ; второй—1881—1885 г., когда въ Мариинскомъ театрѣ временно водворилась итальянская опера, и третій, объемлющій послѣднюю четверть вѣка (со времени директорства И. А. Всеволожскаго) и возстановившій въ прежнихъ правахъ русскихъ композиторовъ. Къ первому періоду художественной жизни Мариинскаго театра относится между прочимъ предпослѣднее возобновленіе въ Петербургѣ «Орфея» Глюка (въ 1869 г.).

Послѣдняя же постановка этой оперы совершилась въ отчетномъ сезонѣ въ одной компаніи съ окончательно упрочившейся за послѣдніе годы въ репертуарѣ тетралогіей Вагнера, вмѣстѣ съ долго-жданной премьерой «Хованщины» Мусоргскаго, а въ перспективѣ ближайшаго сезона предвидятся еще «Каменный Гость» русскаго Глюка — Даргомыжскаго, «Моцартъ и Сальери» Р.-Корсакова «Мейстерзингеры» Вагнера, даже «Электра» Штрауса. Какія радикальныя переустройства претерпѣла вся наша музыкальная жизнь, всѣ наши вкусы и взгляды за 75-лѣтіе сценическаго существованія «Жизни за Царя». А ничего, живетъ еще Глинка, и не только у насъ, гдѣ его искусство черезъ «новую русскую школу», въ особенности черезъ Р.-Корсакова, еще слишкомъ живо связано со многими явлениями музыкальной современности; и не только въ стѣнахъ «казеннаго» театра;—нѣтъ, «Жизнь за Царя» въ ближайшемъ будущемъ имѣеть быть поставлена въ Монте-Карло.

Откровенно говоря, существуетъ большая опасность, что самому Шаляпину не удастся спасти «Жизни за Царя» отъ провала на столичной

сценѣ княжества Монакского. А впрочемъ, какъ знать? У насъ же, гдѣ эта опера уже приспособилась постепенно и послѣдовательно къ сосѣдству съ Глюкомъ и Бетховеномъ, Верди и Мейерберомъ, Гуно и Масснѣ, Даргомыжскимъ и Сѣровымъ, Чайковскимъ и Рубинштейномъ, Р.-Корсаковымъ и Мусоргскимъ, наконецъ, почти со всѣми созданіями Вагнера, начиная съ «бездарной» грубости, именуемой «Риенци» и кончая гениальными откровеніями «Тристана» и «Нибелунгова Перстня», — у насъ, гдѣ съ «Жизнью за Царя» соединены живыя историческія воспоминанія,—живия потому, что традиціи глинкинскаго звукосозерцанія, разумѣется, всемирно развитыя, частенько даютъ себя чувствовать въ русской музыкѣ даже въ наши дни, — у насъ глинкинская «старуха» еще долго, а можетъ быть и никогда не выйдеть въ тиражъ. Будеть она безъ особой опаски дружить и съ «Мейстерзингерами» и съ бѣшеной «Электрой» и съ хрупкимъ «Пелласомъ» (вѣдь, поди, ужъ не долго ждать, когда и французскіе импрессионисты получатъ доступъ въ Маринскій театръ «четвертаго періода!»). Глюкъ—овѣянный поэтическими грезами далекой старины plusquamperfectum музыкально-драматической стихіи. Верди, Мейерберъ, Гуно, изъ отечественныхъ композиторовъ Рубинштейнъ, а въ значительной мѣрѣ и Сѣровъ и Чайковскій—perfectum. Когда-нибудь, черезъ много-много лѣтъ, навѣрное, мы полюбимъ ихъ сквозь призму «стильности» новой, особенной любовью. Но сейчасъ эти авторы почти изжиты, усвоены до конца во всемъ объемѣ ихъ индивидуальностей. О нихъ пріятно вспоминать, и такія крупныя созданія, какъ «Аида» и «Отелло», «Фаустъ» и «Ромео и Джульетта», «Демонъ» и «Юдифъ», «Русалка», «Онѣгинъ» и «Пиковая дама» безъ сомнѣнія не скоро еще сойдуть съ репертуара, въ особенности нѣкоторыя оперы Верди и нашего Чайковского, чьи музыкальные таланты граничили съ гениальностью. Но все же это—музыкально-драматическій perfectum. И какъ-то боязно, чтобы даже проектируемый къ возобновленію «Каменный Гость» при всей значительности своей не показался perfect'нымъ рядомъ съ шедеврами Мусоргскаго, Бородина, Р.-Корсакова. За то эта тріада, плюсъ Вагнеръ—вотъ истинный presens художественныхъ вкусовъ. «Электра»—

futurum. А гдѣ же imperfectum? Неужто Глинка? Конечно, онъ самый, Его искусство принадлежитъ прошлому, но какъ безконечно растянутому длительному, корнями уходящему Богъ знаетъ въ какія дали, къ Керубини, Веберу, ихъ современникамъ и предшественникамъ, стволонъ распротранившемуся по всему 75-лѣтнему тѣлу русской музыки, вершиной помавающему въ небесахъ, улыбочиво озаряющихъ призрачныя стѣны града-Китежа.

Вотъ эта то удивительная историко-психологическая протяженность для насъ «Жизни за Царя» и опредѣляетъ собою ея театральныя судьбы. Въ нашей исторіи нѣтъ и этой протяженности, а безъ протяженности безъ этихъ шупалець, захватывающихъ стариковъ европейскаго классицизма и древнюю русскую пѣсню съ одной стороны и зацѣпляющихся за Р.-Корсакова съ другой стороны, «Жизнь за Царя»—чистый perfectum. Вотъ почему заграничный успѣхъ ея всегда сомнителенъ, а у насъ—какія бы коренныя перестройки не претерпѣвала музыкальная жизнь, какіе бы новые театры не возникали взамѣнъ старыхъ и просто въ удовлетвореніе росту художественной культуры—каждый новый театръ и при какихъ угодно новыхъ условіяхъ будетъ имѣть «Жизнь за Царя» въ основномъ репертуарѣ своемъ. Итти часто опера эта пожалуй что неспособна, но выдержать 5—6 сезонныхъ спектаклей, для этого у «старухи» Глинки бодрости еще хватить на многая лѣта сценической жизни...

Въ Мариинскомъ театрѣ за отчетный сезонъ 1911—1912 г. «Жизнь за Царя» дана всего 6 разъ. Для открытія русскихъ оперныхъ спектаклей минувшаго сезона опера представлена была 30 августа въ 760-й разъ со дня перваго спектакля. Для закрытія спектаклей та же опера дана 30 апрѣля въ 765-й разъ. «Юбилейнымъ» спектаклемъ «Жизнь за Царя» шла 27 ноября 1911 г. въ 761-й разъ, съ г. Шляпинимъ въ той роли главнаго героя оперы, въ которой три четверти вѣка тому назадъ дѣды наши наслаждались исполненіемъ знаменитаго Петрова (Ваню на «премьерѣ» пѣла Воробьева, на юбилейномъ представленіи г-жа Збруева). Кромѣ собственнаго юбилея, «Жизни за Царя» выпало въ этомъ году на долю укра-

силь своимъ именемъ два чужихъ праздника: юбилейный прощальный спектакль артиста Серебрякова (послѣ этого 25-лѣтняго юбилея артистъ покинулъ Маринскую сцену), состоявшійся 6 декабря; и 200-лѣтній юбилей 2-го Кадетскаго Императора Петра Великаго Корпуса (парадный спектакль 17 января 1912 г.; передъ представленіемъ—Национальный Гимнъ и Торжественная Кантата, сочиненная на слова Дрожжина композиторомъ г. Казанли и сыгранная подъ управленіемъ автора). Такимъ образомъ, кромѣ специальныхъ случаевъ (юбилей, открытіе и закрытіе сезона) «Жизнь за Царя» нынче шла всего однажды: въбабонементнымъ спектаклемъ 28 декабря. Въ отдѣльныхъ роляхъ оперы выступали въ сезонѣ слѣдующіе артисты: Сусанинъ—г. Шаляпинъ, Касторскій, Боссэ (за болѣзнью г. Касторскаго), Серебряковъ, Бѣлянинъ; Антонида—г-жи Коваленко, Кузнецова; Сабининъ—гг. Матвѣевъ, Ершовъ; Ваня—г-жа Збруева; начальникъ польскаго отряда—г. Преображенскій; начальникъ русскаго отряда—гг. Пустовойтъ, Маркевичъ, Гулевичъ (они же въ роли гонца польскаго), крестьянинъ—г. Денисовъ. Декораціи и костюмы по рисункамъ К. Коровина; сценическая постановка г. Палечека; капельмейстеры—гг. Направникъ Крушевскій, Бернади.

Столько же разъ дана другая опера, въ репертуарѣ прошлаго года отсутствовавшая,—«Русланъ и Людмила». Первое въ сезонѣ представленіе «Руслана» было 30 сентября; опера шла въ 392-й разъ со дня перваго спектакля (27 ноября 1842 г. въ Большомъ театрѣ). Относительно общаго характера постановки замѣтимъ, что «Русланъ» давался въ условіяхъ послѣдняго возобновленія оперы (декабрь 1904 г.), т. е. при декораціяхъ и костюмахъ по эскизамъ и рисункамъ гг. Коровина и Головина и согласно режиссурѣ г. Палечека (точно такъ же и постановка «Жизни за Царя» отвѣчала «возобновленію» этой оперы въ 1907 г., когда праздновалось 50-лѣтіе со дня кончины Глинки). Въ отдѣльныхъ роляхъ «Руслана» нынче мы видѣли: Свѣтозорь— г. Преображенскій; Людмила—г-жи Коваленко, Кузнецова; Русланъ—гг. Андреевъ 1-й, Касторскій; Ратмиръ—г-жа Збруева; Баянъ—гг. Большаковъ, Александровичъ; Фарлафъ—гг. Ша-

ОПЕРА.

ляпинъ (одинъ разъ), Филипповъ; Горислава—г-жи Черкасская, Будкевичъ; Финнъ—гг. Ростовскій, Большаковъ, Калининъ; Наина—г-жа Ланская. За дирижерскимъ пультомъ—г. Направникъ.

За исключеніемъ «Жизни за Царя» всѣ прочія оперы «старой» русской школы, — музыкально-драматическія произведенія Даргомыжскаго и Сѣрова отсутствовали въ репертуарѣ, какъ это было и въ сезонѣ 1910—1911 г.

Рубинштейнъ представленъ пользующимся неизмѣнными симпатіями большой публики «Демономъ», даннымъ 4 раза. Первый спектакль сезона состоялся 2 октября; опера шла въ 237-й разъ со дня первой постановки (13 января 1875 г.). Привожу распредѣленіе ролей: Демонъ—гг. Боссэ, Бѣлянинъ; Тамара—г-жа Бронская; няня Тамары—г-жа Ланская; князь Синадаль—гг. Виттингъ, Александровичъ; старый слуга Синадола—гг. Григоровичъ, Пустовойтъ; гонецъ—г. Денисовъ; Демонъ—гг. Баклановъ, Андреевъ 1-й; геній добра — г-жа Петренко; декорации гг. Коровина и Головина; костюмы по рисункамъ Коровина; постановка г. Палечека; дирижеръ — г. Бернарди.

Возобновленный было въ прошломъ году «Мазепа» нынѣ снова оказался внѣ репертуара, о чемъ особенно сожалѣть не приходится, такъ какъ опера эта, несмотря на отдѣльныя красоты, въ общемъ принадлежитъ къ числу слабѣйшихъ созданій Чайковскаго въ музыкально-драматическомъ жанрѣ. «Черевички», обыкновенно чередующіяся съ «Мазепою», въ отчетномъ сезонѣ тоже отсутствовали, такъ что Чайковскій былъ представленъ всего двумя, но за то наилучшими своими операми: «Онѣгинъ» и «Пиковой Дамой».

Первое въ сезонѣ представленіе «Евгенія Онѣгина» состоялось 3 ноября; опера дана въ 313-й разъ со дня «премьеры» (19 октября 1874 г.) и всего шла 13 разъ, включая сюда и парадный спектакль 11 января по случаю празднованія вѣкового юбилея Императорскаго Александровскаго Лицея (alma mater «либреттиста» оперы). Въ отдѣльныхъ роляхъ оперы видимъ: Ларина—г-жи Панина, Ланская, Дювернуа; Татьяна—

г-жи Большка, Кузнецова, Фигнеръ, Роза Феаръ (гастроль), Попова (дебютантка, оказавшаяся даровитой артисткой); Ольга—г-жи Захарова, Тугаринова, Носилова; Филиппевна—г-жа Славина; Евгений Онѣгинъ—гг. Каракашъ, Андреевъ, Смирновъ; Ленскій—гг. Смирновъ (московскій), Собиновъ, Лабинскій, Александровичъ, Піотровскій; Князь Греминъ—гг. Касторскій, Боссэ, Филиповъ, Киселевъ (дебютантъ); ротный—г. Преображенскій; Трике—гг. Андреевъ 2-й, Денисовъ; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Маркевичъ, Грохольскій; крестьянинъ—гг. Денисовъ, Легковъ; дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Малько.

На первомъ сезонномъ представленіи «Пикової Дамы» 13 февраля опера дана въ 162-й разъ со дня первой постановки (7 декабря 1890 г.) и всего шла 9 разъ. Исполнителями выступали слѣдующіе артисты: Германъ—гг. Ростовскій, Большаковъ; Томскій—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1-й; Елецкій—гг. Каракашъ; Чекалинскій—г. Угриновичъ; Суринъ—гг. Григоровичъ; Чаплицкій—гг. Денисовъ; Нарумовъ—гг. Преображенскій; распорядитель—гг. Ивановъ; Графиня—г-жа Славина; Лиза—г-жи Черкасская, Николаева; Полина—г-жи Захарова, Марковичъ; гувернантка—г-жа Ланская; горничная Маша—г-жа Дювернуа. Въ «интермедіи» участвовали: Прилѣпа—г-жи Владимірова, Коваленко; Миловзоръ—г-жи Захарова, Марковичъ; Златогоръ—гг. Лосевъ. Дирижеры—гг. Направникъ, Крушевскій, Рахманиновъ (на 6 спектакляхъ).

Изъ оперъ г. Направника, какъ и въ прошломъ году, давался «Дубровскій» въ такомъ составѣ артистическихъ силъ: Андрей Дубровскій—гг. Серебряковъ, Боссэ; Владиміръ Дубровскій—гг. Ростовскій, Большаковъ; Троекуровъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Маша—г-жи Черкасская, Кузнецова; Таня—г-жи Коваленко, Слатина; Князь Верейскій—гг. Шароновъ, Лосевъ, Бухтояровъ; дамы—г-жи Дювернуа, Костычова; Дефоржъ—гг. Андреевъ 2-й, Сафоновъ; Исправникъ—гг. Лосевъ, Пустовойтъ; засѣдатель—гг. Григоровичъ; Шабашкинъ—гг. Угриновичъ; приказные—гг. Ивановъ и Гулевичъ; Егоровна—г-жи Збруева, Петренко, Панина; Архипъ, Гришка, Антонъ (дворовые Дубровскихъ)—гг. Преображенскій, Кравченко,

ОПЕРА.

Пустовойтъ. Дирижеръ—авторъ. Первый спектакль въ сезонѣ, состоявшійся 27 декабря, былъ 91-мъ со дня «премьеры» оперы (1895 г.).

Прошлогодняя новинка—«Капитанская Дочка» Кюи, ветерана «новой русской школы», удержалась въ репертуарѣ. И не только удержалась, но пока даже пошла въ гору. Въ прошломъ сезонѣ состоялось 3 спектакля этой оперы (въ первый разъ дана 14 февраля 1911 г.), нынче «Капитанская Дочка» прошла 8 разъ. 1-й въ сезонѣ и 4-й, считая отъ премьеры, спектакль состоялся 1 сентября. Составъ артистическихъ силъ былъ такой: Императрица Екатерина Великая—г-жи Носилова, Ланская; Гриневъ—отецъ—гг. Бѣлянинъ, Касторскій, Павловъ; Авдотья Васильевна—г-жи Николаева, Ланская; Петръ Гриневъ—гг. Лабинскій, Александровичъ; Савельичъ—г. Лосевъ; Дорофей—гг. Андреевъ 2-й, Угриновичъ; Потапъ—гг. Преображенскій, Григоровичъ; Вожатый—гг. Шароновъ, Боссэ; Миронъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Василиса Егоровна—г-жа Захарова; Маша—г-жи Больска, Гвоздецкая; Швабринъ—гг. Смирновъ, Каракашъ; Жарковъ—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; Максимишь—г. Ивановъ; Ефрейторъ—г. Пустовойтъ; Чумаковъ—гг. Денисовъ, Александровичъ, Матвѣевъ. Дирекеры—гг. Малько и Направникъ (одинъ разъ).

Передъ памятью Р.-Корсакова Маринскій театръ попрежнему остается еще въ нѣкоторомъ долгу: «Царь Салтанъ», «Кашей» и «Золотой Пѣтушокъ» Петербургской казенной рампы еще не видѣли, хотя первая и послѣдняя изъ названныхъ оперъ одно время довольно опредѣленно намѣчались къ постановкѣ; настолько опредѣленно, что и сейчасъ, когда разговоры въ этомъ направленіи призастихли, хочется вѣрить, что ихъ возобновленіе и самая реализація связанныхъ съ ними надеждъ есть лишь вопросъ времени, притомъ ближайшаго. Пока что число Корсаковскихъ оперъ даже сократилось по сравненію съ прошлымъ годомъ. Въ сезонѣ 10—11 гг. шли «Майская Ночь» и «Сказаніе о градѣ Китежѣ», нынче—одна «Снѣгурочка». И, конечно, эти сокращенія репертуара, какъ и уменьшенія числа представленія нѣкоторыхъ оперъ (даже «Жизнь за Царя») имѣла въ отчетномъ сезонѣ двумя спектаклями меньше, нежели въ 10—



Г. СМІРНОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕТРО.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНЪ МАРИНСКАГО ТЕАТРА.

11 г.) произошли отъ необходимости освободить мѣсто для новинокъ, которыхъ въ 11—12 г. появилось на Маринской сценѣ цѣлыхъ пять, гораздо болѣе, чѣмъ обыкновенно. О новинкахъ—послѣ и въ порядкѣ изложенія; пока возвращаюсь къ «статистическимъ» даннымъ касательно «Снѣгурочки» и прочихъ русскихъ оперъ. «Снѣгурочка» дана 8 разъ. Первый спектакль сезона (10 сентября) былъ 64-мъ со дня премьеры (29 января 1888 г.)¹⁾. Составъ участвующихъ артистовъ: Весна—г-жи Петренко, Марковичъ; Дѣдъ-Морозъ—гг. Филипповъ, Павловъ; Снѣгурочка—г-жи Коваленко, Липковская; Лѣшій—гг. Маркевичъ, Гулевичъ, Ивановъ; Масленица—г. Преображенскій; Бобыль—гг. Угриновичъ. Чупрынниковъ; Бобылиха—г-жи Ланская, Панина; Царь Берендей—гг. Лабинскій, Александровичъ; Бермята—гг. Григоровичъ, Серебряковъ; Лель—г-жи Збруева, Захарова; Купава—г-жи Николаева, Черкасская, Гвоздецкая; Мизгирь—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; бирючи—гг. Денисовъ и Пустовойтъ; царскій отрокъ—г-жи Иванова, Слатина. Дирижеръ—г. Похитоновъ.

Бородинъ, другъ и ближайшій товарищъ Р.-Корсакова по кружку Балакирева, оставилъ потомству одну единственную оперу «Князя Игоря», да и та наврядъ ли когда-нибудь познакомилась бы съ Маринской сценою,—не будь на свѣтѣ Р.-Корсакова и Глазунова, которые привели въ порядокъ, дооркестровали, а кое-гдѣ и досочинили (на основаніи матеріаловъ автора) замѣчательное произведеніе такъ долго (съ 1869 г.) сочинявшееся Бородинымъ и всетаки за внезапной его смертью (15 февраля 1887 г.) оставшееся неоконченнымъ и неотдѣланнымъ во многихъ частяхъ. Какъ велики заслуги обоихъ посмертныхъ «соавторовъ» Бородина, это видно изъ того, что, напримѣръ, неподобная, мощная увертюра къ оперѣ и вовсе бы не существовала безъ гениальной музыкальной памяти Глазунова. Увертюра не была записана авторомъ, но онъ неоднократно исполнялъ ее въ кругу

¹⁾ Послѣдній спектакль сезона 20 апрѣля былъ 71-мъ отъ премьеры, а не 70, какъ показано въ соотвѣтственной афишѣ. Ошибка произошла вслѣдствіе опечатки въ программѣ 67-го представленія (25 сентября), гдѣ нечаянно проставлена цифра 66, т. е. повторена дата предыдущей афиши (18 сентября).

ближайшихъ друзей, и Глазуновъ запомнилъ ее отъ ноты до ноты. Кромѣ «Игоря» Бородинъ написалъ такъ мало музыки: двѣ съ половиной симфоніи (отъ третьей симфоніи сохранилась только половина, 2 первыхъ части; и тѣ, какъ нѣкоторыя части «Игоря», сохранились опять таки больше въ памяти Глазунова, чѣмъ на бумагѣ), два струнныхъ квартета, симфоническую картину «Въ Средней Азіи», Серенату въ коллективномъ (совмѣстно съ Р.-Корсаковымъ, Лядовымъ и Глазуновымъ) квартетѣ В-La-F, Скерцо D-dur въ коллективномъ же сборникѣ «Пятницы», 12 романсовъ, юмористическую «серенату 4-хъ кавалеровъ одной дамѣ» (мужской вокальный квартетъ), финаль къ «Младѣ» (коллективная опера-балетъ, въ цѣломъ не осуществившаяся; Р.-Корсаковъ свою «порцію» музыки къ «Младѣ» впоследствии использовалъ для другихъ сочиненій, а сверхъ того на тотъ же Геденовскій сюжетъ имъ была позднѣе сочинена превосходная самостоятельная композиція въ формѣ оперы-балета; у Мусоргскаго музыка къ «Младѣ», претерпѣвъ рядъ позднѣйшихъ измѣненій раздробилась въ концѣ концовъ на нѣсколько отдѣльныхъ концертныхъ нумеровъ; актъ, написанный Кюи, въ прошломъ году вышелъ отдѣльнымъ изданіемъ; отдѣльно изданъ и бородинскій «финаль» въ инструментовкѣ Р.-Корсакова; первоначальная затѣя совмѣстной оперы-балета относится къ 1872 г.), «Маленькая сюита» для фортепіано, фортепіанное скерцо и нѣсколько остроумныхъ нумеровъ въ «тати-тати», какъ называлъ покойный Стасовъ коллективныя «парафразы» на тему «собачьяго вальса». На полкѣ музыкальной бібліотеки тетради сочиненій (и съ сочиненіями) Бородина займутъ всего 25 мѣстъ. Только всего. Да еще изъ этихъ «тетрадей» только одна образуетъ собою оперный томъ, вокальныя же *мелочи* занимаютъ иной разъ одну страничку (романсъ «фальшивая нота»). Но какъ это все *крупно* и сильно по содержательности музыки, по своеобразію композиторской индивидуальности. 15 февраля 1912 г. исполнилось ровно 25 лѣтъ со дня безвременной кончины Бородина. А много ли потеряли его произведенія въ свѣжести своей? Не кажутся ли его дивныя квартеты, поэтичнѣйшая и превосходная по контра-

пунктическому мастерству «Средняя Азія», могучія симфоніи, большинство романсовъ только что сочиненными. Не сегодня, нѣтъ; сочиненія Бородина не только богаты яркимъ колоритомъ мѣста, когда ему приходилось музыкально трактовать русскій и восточный элементъ (дивные образцы обоихъ стилей находимъ въ «Игорѣ»), но есть въ его искусствѣ и колоритъ эпохи. Вліяніе Шумана, острота музыкально-реалистическихъ тенденцій (въ отдѣльных сценахъ «Игоря»; въ общемъ Бородинъ былъ самымъ умѣреннымъ изъ «кучкистовъ», постоянно тяготѣя къ преемственности по отношенію къ классикамъ, не въ примѣръ Мусоргскому, мечтавшему о возможно болѣе полномъ и рѣзкомъ разрывѣ съ традиціями прошлаго), пользованіе многими приемами письма характерными и общими для всѣхъ балакиревцевъ,—все это опредѣленно указываетъ на время музыкальной дѣятельности Бородина: 60—80 годы. Вкусы Бородина подчеркиваются еще болѣе многими страницами его переписки съ женой и друзьями и нѣкоторыми мѣстами его немногихъ критическихъ статей. Восхищеніе передъ Глинкой, Шуманомъ, Берліозомъ и Листомъ (послѣдній между прочимъ отвѣчалъ Бородину взаимностью), отрицательное отношеніе къ Вагнеру—таковы главныя линіи художественныхъ вкусовъ Бородина плюсъ, конечно, еще горячія симпатіи къ своимъ товарищамъ по «новой русской школѣ». Теперь такая исключительная и односторонняя система взглядовъ невозможна. По нынѣшнимъ вкусамъ Шопенъ величина гораздо болѣе значительная, чѣмъ Шуманъ. Бахъ, котораго балакиревцы не долюбливали, для насъ выше и Шумана и Шопена и самого Бетховена (разумѣется, насколько допустимы здѣсь какія-либо сравненія). Вагнера просто смѣшно сопоставлять съ Берліозомъ, даже съ Листомъ, съ которымъ, впрочемъ, русская музыка до сихъ поръ не «раздѣлалась»: вспомните Скрябина, въ павосѣ да и въ нѣкоторыхъ характерныхъ особенностяхъ мелодіи и гармоніи котораго такъ много преемственности отъ Листа, гораздо больше, чѣмъ у теоретическаго Листіанца—Бородина. Листъ умеръ (31 іюля 1886 г. по новому стилю) всего полугодомъ раньше Бородина, и если ужъ одного факта значительнаго его вліянія на Вагнера, на кучкистовъ, на нашего совре-

менника, Скрябина достаточно для того, чтобы признать в Листе гениального музыканта, то что же мы скажем про Бородина, влияние которого, если хотите, только недавно началось. В свое время как-то прозвали в Бородине, который не был формальным революционером, огромного чисто-гармонического новатора. Т. е. не то, чтобы прозвали в буквальном смысле слова. Его излюбленные квартетные последовательности, его параллелизмы секундами, септимами, нонами, образцы которых мы встречаем во многих сочинениях Бородина, все это, конечно, было замечено, но как-то с внешней стороны. Одни любовались занятыми курьезами гармоний, другие (и таких было большинство) находили музыку Бородина сплошной «фальшивой нотой» (Ларош), иные, наконец, как будто принимали бородинские новшества, но все же в глубине души считали их «слуховым заблуждением», как выразился Р.-Корсаков о секундовых параллелизмах «Спящей княжны». И никому в голову не пришло, что это эмбрионы звукового «импрессионизма», что это только зрительное «заблуждение (для глаза читающего партитуру)», но в то же время самая доподлинная «слуховая правда» (для уха слушателя), что из некоторых на первый взгляд странных и гармонически «не логичных» приемов Бородина и Мусоргского разовьется со временем целая школа письма с помощью музыкальных пятен, бликов, музыкально-красочной мозаики. А между тем эта-та отчетливая генетическая линия от Бородина и Мусоргского к французским импрессионистам, Дебюсси и Равелю, и делает наших авторов такими нам близкими, открывает в освещении современных гармонических достижений новые стороны в творчестве Бородина и Мусоргского, придает февральскому четверть-вековому юбилею Бородина сверх официального его значения еще смысл глубоко содержательной и знаменательной для европейского искусства даты...

Первый в сезоне спектакль «Князя Игоря» (31 августа) был 72-ым со дня первой постановки знаменитой оперы (23 октября 1890). Опера шла всего 7 раз и давалась в условиях последнего возобновления ее

(22 сентября 1909 г.), т. е. въ декорацияхъ по эскизамъ г. Коровина, въ костюмахъ по его же рисункамъ и въ сценической постановкѣ г. Мельникова. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Игорь—гг. Андреевъ 1-ый, Шароновъ; Ярославна—г-жи Валицкая, Николаева; няня Ярославны—г-жи Дювернуа, Иванова, Тимковская; Владиміръ Игоревичъ—гг. Александровичъ, Лабинскій, Ростовскій, Большаковъ; Владиміръ Ярославичъ—гг. Шаляпинъ (2 раза), Шароновъ, Смирновъ; Кончакъ—гг. Боссэ, Филипповъ, Бѣлянинъ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; половецкая дѣвушка—г-жи Носилова, Панина; Овлуръ—гг. Андреевъ 2-й, Денисовъ; Скула—гг. Павловъ, Лосевъ; Ерощка—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ. Капельмейстеры Коутсъ и Малько. Балетъ въ постановкѣ г. Фокина. Опера шла по прежнему съ обширной купурой въ размѣрѣ цѣлаго 3-го акта, что, надо сознаться, не мало вредитъ связности и цѣльности драматической интриги «Князя Игоря».

Четвертый изъ славной «пятерки» композиторовъ «новой русской школы» Мусоргскій былъ представленъ въ минувшемъ сезонѣ обѣими своими музыкальными драмами. О «возобновленіи» въ прошломъ году «Бориса Годунова», равно какъ и вообще о значеніи опернаго творчества Мусоргскаго я уже писалъ болѣе подробно въ отчетѣ о дѣятельности Мариинскаго театра за сезонъ 1910—1911 г. По случаю истиннаго праздника для всѣхъ поклонниковъ генія Мусоргскаго—премьеры его «Хованщины» я уже писалъ на страницахъ «Ежегодника», такъ что теперь ограничусь одной «статистикой» касательно этихъ оперъ.

«Борисъ Годуновъ» первый разъ въ сезонѣ данъ 19 сентября, 18-ымъ спектаклемъ со дня возобновленія (6 января 1911 г.) и шелъ всего 12 разъ въ такомъ составѣ участвующихъ. Борисъ Годуновъ—г. Шаляпинъ; Теодоръ—г-жи Тугаринова, Захарова; Ксенія—г-жи Коваленко, Иванова, Гвоздешка; мамка Ксени—г-жа Панина; Василій Шуйскій—Андреевъ 2-ой; Щелкаловъ—г. Лосевъ; Пименъ—г. Касторскій; Самозванецъ—гг. Смирновъ (московскій), Матвѣевъ, Большаковъ; Марина Мнишекъ—г-жи Петренко, Марковичъ; Рангони—г. Боссэ; Варлаамъ—гг. Серебряковъ, Бѣлянинъ; Мисаиль—г. Угриновичъ; хозяйка корчмы—г-жи Збруева, Захарова; юро-

ОПЕРА.

дивый—г. Александровичъ, Чупрынниковъ; Никитичъ—г. Бѣлянинъ, Григоровичъ; ближній бояринъ—г. Денисовъ; бояринъ Хрущовъ—г. Ивановъ; Ловицкій—г. Преображенскій; Черняковскій—г. Маркевичъ; крестьянинъ Митюха—г. Пустовойтъ; крестьянка—г-жа Дювернуа. Дирижеры—гг. Коутсъ и Малько. Декораціи, костюмы, бутафорія—г. Головина. Сценическая постановка—г. Мейерхольда.

День рожденія «Хованщины» къ жизни на сценѣ Маріинскаго театра 7 ноября ¹⁾. Геніальная «музыкальная драма» предстала передъ нами въ превосходной сценической постановкѣ гг. Шаляпина и Мельникова, и съ участіемъ (во всѣхъ спектакляхъ) самого Шаляпина, который, приложивъ къ дивной музыкѣ Мусоргскаго весь дивный исполнительскій талантъ свой, далъ въ образѣ старца-Досифея сплошное и неподражаемое откровеніе искусства. Дирижировалъ г. Коутсъ, видимо основательно изучившій партитуру, вѣрнѣе сказать, не столько изучившій,—потому что съ чисто-музыкальной точки зрѣнія здѣсь нечего изучать: такъ проста и прозрачна по нынѣшнимъ временамъ эта музыка,—сколько продумавшій, прочувствовавшій ее. Въ роляхъ оперы выступали: Князь Иванъ Хованскій—гг. Боссэ, Шароновъ; Андрей Хованскій—гг. Большаковъ, Лабинскій; Василій Голлицынъ—гг. Ершовъ, Андреевъ 2-ой; Шакловитый—гг. Андреевъ 1-ый, Тартаковъ; Досифей—г. Шаляпинъ; Марѳа—г-жи Збруева, Петренко; подъячій—гг. Угриновичъ, Чупрынниковъ; Эмма—г-жи Коваленко, Гвоздецкая; Варсонофьевъ—г. Маркевичъ; Кузька—г. Лосевъ; стрѣльцы—гг. Преображенскій, Григоровичъ и Денисовъ (на одномъ спектаклѣ двухъ первыхъ артистовъ заступали Пустовойтъ и Бухтояровъ). Всего «Хованщина» шла 7 разъ.

¹⁾ Хованщина впервые была поставлена въ Петербургѣ частными силами. Ее поставилъ въ 1886 г. СПб. музыкально-драматическій кружокъ. Опера шла подъ управленіемъ Э. Ю. Гольдштейна. На частной Московской сценѣ «Хованщина» появилась въ 1897 г. Позже опера неоднократно появлялась на частныхъ сценахъ Петербурга, Москвы, Кіева и другихъ городовъ. Въ первыхъ годахъ настоящаго вѣка опера эта ставилась въ Консерваторіи вмѣстѣ съ «Мадамъ Беттерфлей» Пуччини и «Морякомъ-скитальцемъ» Вагнера. «Хованщина» и «Морякъ-скиталець» поставлены въ Маріинскомъ театрѣ въ минувшемъ сезонѣ. «Беттерфлей» пойдетъ въ будущемъ сезонѣ.

Обзоръ русскаго репертуара почти конченъ. Остается только упомянуть еще о «Торжественной Кантатѣ» А. С. Танѣева на слова К. Р., исполненной въ Марининскомъ театрѣ 8 ноября въ день *200-лѣтія со дня рожденія Ломоносова* и о двухъ какъ бы случайныхъ новинкахъ, появившихся въ самомъ концѣ сезона и поставленныхъ (вмѣстѣ, обѣ оперы за одинъ вечеръ) по 2 раза, 13 и 18 апрѣля. Это комическая 2-актная опера Козаченки «Пань-сотникъ» и «Призракъ» Данилевской. О художественной несостоятельности «Призрака», написаннаго на сюжетъ Апухтина (по его поэмѣ «Годъ въ монастырѣ»), можно судить хотя бы потому, что цѣликомъ этой оперы мы даже не видѣли. Дирекція не рѣшилась представить на судъ публики всей оперы. Изъ трехъ актовъ даны только два, которыхъ оказалось совершенно достаточно, чтобы музыканты искренно привѣтствовали мудрое рѣшеніе дирекціи—подвергнуть купюрѣ третій актъ (1-ый актъ оперы). Опера Козаченки судей слишкомъ взыскательныхъ и строгихъ едва ли удовлетворить, но въ ней не мало эпизодовъ весьма миловидныхъ по музыкѣ. Въ оперѣ Данилевской есть отдаленные намеки на манеру Рубинштейна, въ лучшемъ случаѣ Чайковскаго. Настоящаго же живого искусства, ни-тѣмъ паче—какой-нибудь авторской фізіономіи «Призракъ» не обнаруживаетъ ни признака, и его эстетическое значеніе болѣе чѣмъ призрачно. Исполнителями «Призрака» (2 и 3-го актовъ оперы) явились слѣдующіе артисты: графиня—г-жа Николаева; няня графини—г-жи Захарова, Тугаринова; князь—гг. Андреевъ 2-ой, Большаковъ; Дольскій—г. Каракашъ; тетушка г-жа Ланская; Лидуша—г-жа Степанова; Миша—г. Піотровскій; баронъ—гг. Преображенскій, Бѣлянинъ; солистка въ хорѣ—г-жа Иванова; солистъ въ хорѣ г. Денисовъ. Въ оперѣ Козаченки участвовали: Пань-сотникъ—г. Филипповъ; Настя—г-жа Черкасская; Петро—гг. Смирновъ, Виттингъ; Опанась—гг. Лосевъ, Григоровичъ; три кума—гг. Угриновичъ, Денисовъ и Пустовойтъ; двѣ сосѣдки—г-жи Слатина и Ланская.

Иностранннй репертуаръ состоялъ изъ 9 обычно идущихъ всегда и вездѣ оперъ итальянскихъ и французскихъ, 7 музыкальныхъ драмъ Ваг-

нера (обычный «Тангейзеръ» уступил мѣсто впервые поставленному «Моряку - Скитальцу») и давно - общаннаго и долго - жданнаго «Орфея» Глюка.

«Карменъ» Бизе шла въ отчетномъ сезонѣ всего одинъ разъ 20 января (въ 171 разъ) на юбилейномъ (по случаю 25 лѣтія сценической дѣятельности) прощальномъ спектаклѣ г-жи Фигнеръ. Партнерами даровитой юбилярши были г. Давыдовъ.—Донъ-Хозе, Андреевъ 1-ый — Эскамильо, г. Лосевъ—Донкайро и Моралесъ, г. Угриновичъ—Ремендадо, г. Преображенскій—Цунига, г-жа Липковская—Микаэла, г-жа Иванова—Фраскита, г-жа Панина—Мерседесъ. Декораціи, костюмы и бутафорія—по рисункамъ г. Головина, сценическая постановка Шкафера. Дирижеръ—г. Малько.

Всего однажды, именно юбилейномъ (25-лѣтіе артистической дѣятельности) прощальномъ спектаклемъ другой артистки Мариинскаго театра, г-жи Михайловой, 27 января шла опера Обера «Фра Дьяволо». Вотъ составъ участвующихъ: Фра Дьяволо—г. Собиновъ, Лордъ-Рокбургъ—г. Боссэ, Памелла—г-жа Носилова, Лоренцо—г. Александровичъ. Матео—г. Григоровичъ, Церлина—г-жа Михайлова, Джакомо—г. Пустовойтъ, Беппо—г. Угриновичъ, крестьянинъ—г. Ивановъ. Капельмейстеръ г. Крушевскій.

«Гугеноты» Мейербера шли два раза. Первый спектакль въ сезонѣ (опера дана въ 201-ый разъ) состоялся 23 апрѣля. Въ оперѣ пѣли: Маргарита де-Валуа—г-жи Бронская, Будкевичъ; Графъ Сень-Бри—г. Боссэ; Валентина—г-жа Феаръ; Графъ Неверъ—г. Тартаковъ; Хозе—г. Ивановъ; Мерю г. Преображенскій, Таванъ—г. Угриновичъ; Рецъ—г. Пустовойтъ; Мореверъ—г. Лосевъ; Рауль де-Нанжи—г. Матвѣевъ; Марсель—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Урбанъ—г-жи Коваленко, Марковичъ; придворныя дамы—г-жи Слатина и Ланская; пажъ Невера—г-жа Дювернуа; Буа-Розе—г. Денисовъ; капуцины—гг. Ивановъ, Грохольскій (на 2-омъ спектаклѣ г. Гудевичъ), Преображенскій; дѣвушки-католички—г-жи Иванова и Кузьмина; ночной стражъ—г. Григоровичъ. Капельмейстеръ—г. Крушевскій.

«Ромео и Джульетта» Гуно дана 23 сентября въ 93-й разъ и шла всего 4 раза, изъ нихъ одинъ разъ—благодетельнымъ спектаклемъ въ



Г-ЖА СЛАТИНА ВЪ РОЛИ СОСЪДКИ И Г. ЛОСЕВЪ ВЪ РОЛИ ОПАНАСА.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КОЗАЧЕНКО НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.

пользу пострадавшихъ отъ неурожая. Дирижироваль оркестромъ г. Крушевскій. Распредѣленіе артистовъ по партіямъ было такое: Джульетта — г-жи Кузнецова, Бронская; Ромео—г. Смирновъ; Лоренцо—г. Сибиряковъ; Стефано—г-жи Марковичъ, Петренко; Меркуціо—гг. Каракашъ, Тартаковъ; Парисъ—гг. Маркевичъ, Кравченко; Капулето—г. Лосевъ; Тебальдо—гг. Денисовъ, Чупрынниковъ; герцогъ Веронскій—гг. Григоровичъ, Преображенскій; Бенволио—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегорио—гг. Бухтояровъ, Ивановъ.

Другая опера того же автора, излюбленный меломанами всѣхъ странъ и національностей «Фаустъ» 4 октября данъ въ 366-ой разъ со дня премьеры (15 сентября 1869 г.) и шелъ 10 разъ въ сезонѣ въ нижеслѣдующемъ составѣ: Фаустъ—гг. Смирновъ, Виттингъ, Лабинскій, Ростовскій; Мефистофель — гг. Шалапинъ (6 разъ), Баклановъ (московскій артистъ, выступалъ одинъ разъ), Боссэ; Валентинъ—гг. Андреевъ 1-ый, Тартаковъ; Вагнеръ—гг. Маркевичъ, Преображенскій; Маргарита—г-жи Кузнецова, Большка, Бронская, Владимірова, Роза Феаръ (на 3-хъ спектакляхъ); Зибель—г-жи Марковичъ, Захарова; Марта—г-жи Панина, Тугаринова. Дирижеры—гг. Бернарди, Коутсъ (одинъ разъ).

Граціозная опера Делиба «Лакмэ» 2 сентября дана въ 46 разъ со дня первой постановки (1902 г.) и шла 9 разъ въ такомъ составѣ исполнительскихъ силъ: Джеральдъ — гг. Смирновъ, Лабинскій, Большаковъ; Фридрихъ—гг. Каракашъ, Лосевъ; Нилаканта—гг. Шалапинъ (одинъ разъ), Боссэ, Сибиряковъ, Касторскій; Хаджи — гг. Денисовъ, Александровичъ; предсказатель—гг. Маркевичъ, Ивановъ; китайскій продавецъ—г. Угриновичъ; Кураваръ — г. Пустовойтъ; Лакмэ — г-жи Липковская, Катувльская, Владимірова; Маллика—г-жи Панина, Носилова; Элень—г-жи Иванова, Слатина; Роза—г-жи Степанова, Иванова; Мистрисъ Бентсонъ—г-жи Тугаринова, Панина. Дирижеры—гг. Бернарди, Крушевскій.

Изъ оперъ Верди шли «Травиата» (20 сентября дана въ 124-й разъ со дня первой постановки—26 апрѣля 1868 г.; шла въ отчетномъ сезонѣ 4 раза), «Риголетто» (данъ 6 сентября въ 93-й разъ со дня первой поста-

новки 31 января 1853 г., шелъ 9 разъ) и «Аида» (дана 8 марта въ 188-й разъ, первая постановка 6 января 1866 г., опера шла въ сезонѣ 4 раза). Привожу имена исполнителей.

Въ «Травиатѣ» пѣли: Виолетта—г-жи Липковская, Кузнецова, Bronская; Флора Бервуа—г-жа Ланская; Аннина—г-жа Дювернуа; Альфредъ Жермонъ—г. Смирновъ, Виттингъ, Большаковъ, Піотровскій; Гастонъ виконтъ де-Леторьеръ—г. Денисовъ; Жоржъ Жермонъ—г. Тартаковъ; баронъ Дюфоль—г. Лосевъ, Маркевичъ; маркизь д'Обиньи—г. Григоровичъ; докторъ Гренвиль—г. Лосевъ, Пустовойтъ; слуга Флоры—г. Ивановъ. Дирижеръ Бернади.

Въ «Риголетто» выступали: Герцогъ—г. Смирновъ, Піотровскій; Риголетто—г. Тартаковъ, Баклановъ (московскій артистъ); Джильда—г-жи Липковская, Bronская, Катильская; Спарафучиле—гг. Боссэ, Преображенскій, Бѣлянинъ; Магдалина—г-жи Збруева, Носилова; Джіованна—г-жа Дювернуа; графъ Монтероне—г. Григоровичъ; Марулло—гг. Маркевичъ, Лосевъ; Борса—г. Ивановъ; графъ Чепрано—г. Пустовойтъ; графиня Чепрано—г-жа Ланская; Пажъ—г-жа Иванова; придверникъ—г. Кравченко. Дирижеры—гг. Бернади, Крушевскій.

Лучшая изъ Вердѣевскихъ оперъ (въ свое время незаслуженно свирѣпо встрѣченная Мусоргскимъ, должно быть по случаю принципиальной кучкистской реакціи противъ итальянской музыки) «Аида» шла въ такомъ составѣ: Царь—гг. Преображенскій, Григоровичъ; Амнерисъ—г-жа Марковичъ, Аида—г-жа Валицкая, Роза Феаръ (одинъ разъ), Дорліакъ (дебютантка); Радамесъ—гг. Виттингъ, Ростовскій, Матвѣевъ; Рамфисъ—гг. Павловъ, Сибиряковъ, Боссэ; Амонасро—гг. Андреевъ 1-й, Тартаковъ. Смирновъ; гонецъ—г. Денисовъ; жрица—г-жа Иванова. Дирижеры—гг. Коутсъ, Крушевскій, Похитоновъ.

Выдающимся событіемъ въ художественной жизни театра явилась постановка «Орфея» Глюка. Опера эта, какъ извѣстно, явилась критической въ творчествѣ Глюка, а сверхъ того и огромной вѣхой на пути развитія оперы вообще. Въ «Орфеѣ» Глюкъ впервые опредѣленно отрѣ-

шался отъ традицій итальянской поверхностно-мелодической оперы и, пытаясь установить ближайшую связь между музыкой и дѣйствиємъ, явился раннимъ пионеромъ «музыкальной драмы» въ томъ смыслѣ, какъ ее понимали предшественники Глюка, старые флорентинцы-эллинисты съ Пери во главѣ, а также гениальный Монтеверди. Позднѣйшими своими произведениями «Альцестой», двумя «Ифигеніями», «Армидой» Глюкъ еще рѣшительнѣе утверждаетъ въ новой художественной позиціи, являясь прямымъ предшественникомъ Вагнера. Прочитайте предисловіе къ «Эвридикѣ» Пери, гдѣ композиторъ, желавшій возродить древне-греческую музыкальную драму, говоритъ о томъ, что онъ стремился въ музыкѣ «къ подражанію рѣчи», къ нахожденію чего то «средняго между разговоромъ и пѣніемъ». Монтеверди прямо требуетъ правды въ звукахъ и нѣкоторые случаи въ его «Орфеѣ» и другихъ сочиненіяхъ гдѣ онъ жертвовалъ законами гармоніи и требованіями благозвучія въ пользу драматической выразительности поистинѣ поразительны и близко напоминаютъ тенденціи Мусоргскаго. Акклиматизировавшійся во Франціи флорентинецъ Люлли преслѣдуетъ тѣ же идеалы въ самомъ крайнемъ видѣ: сочиняя оперу, онъ проситъ друзей продекламировать ему тотъ или другой отрывокъ текста, на лету схватываетъ интонацію рѣчи и стилизуя этотъ интонаціонно-мелодическій рисунокъ получаетъ «выразительный» речитативъ для своей музыкальной драмы. Глюкъ, начиная съ «Альцесты» (1767), снабжаетъ свои оперы обширными предисловіями, въ которыхъ заявляетъ о своихъ воззрѣніяхъ на музыку, какъ на средство усиленія поэтического элемента, о стремленіи своемъ къ «благородной простотѣ», естественности, музыкально-драматической связности между текстомъ и музыкой,—словомъ формулируетъ и развиваетъ далѣе тѣ же идеи, которая безсознательно примѣнялись имъ уже въ «Орфеѣ», и зачатки которыхъ можно прослѣдить въ дѣятельности Глюка еще раньше, въ «Артаксерксѣ», «Титовомъ Милосердіи» и нѣкоторыхъ другихъ музыкально-драматическихъ его сочиненіяхъ. Но вѣдь это тѣ же идеи, что исповѣдывалъ впоследствии Вагнеръ, а у насъ Даргомыжскій періода «Каменнаго Гостя» и Мусоргскій. Мелкія индивидуальныя раз-

личія въ воззрѣніяхъ, зависящія отъ различій художественнаго темперамента у разныхъ композиторовъ, совершенно ступеньваются передъ поразительной близостью принципиальныхъ основъ. Идея «музыкальной драмы» до сихъ поръ не умираетъ. Ее разрабатываетъ нынѣ по своему (хотя еще вопросъ, по хорошему ли?) Рихардъ Штраусъ. Ею, конечно, будутъ и впредь заниматься передовые музыкально-творческіе умы, какъ ни утопична идея музыкально-драматическаго синтеза по существу, какъ ни компромисны въ концѣ концовъ оказываются всѣ доннынѣ предлагавшіяся рѣшенія этой художественной квадратуры круга. Но есть и великая польза для искусства въ этихъ упорныхъ стремленіяхъ къ сліянію музыки со словомъ и дѣйствіемъ, во всѣхъ этихъ исканіяхъ въ области музыкально-драматической выразительности и изобразительности. Эта польза въ томъ, что расшатываются старыя, единственно схоластической традиціей державшіяся, формы, въ томъ, что отыскивается на почвѣ выразительности великое множество всякихъ новыхъ пріемовъ и оборотовъ музыкальныхъ, которые со временемъ, когда изсякнетъ ихъ экспрессивная сила, не только не потеряютъ своего значенія, но пересаженные на почву «абсолютной», чистой музыки, внесутъ въ нее новыя существенныя обогащенія. И вотъ, когда даютъ такую старую, полтораста лѣтъ тому назадъ написанную музыкальную драму, какъ поучительно посмотреть, насколько «обабсолютилась» она, насколько «очистилась» музыка отъ драмы? И другой вопросъ: насколько музыка, эмансипировавшаяся въ той или другой мѣрѣ отъ драмы, сохранила свое значеніе, какъ музыка; приобрѣла она ароматъ «стильности» или же попросту выдохлась и устарѣла? Вѣдь когда-то надъ сценой Орфея съ фуріями зрители проливали слезы, фигураціонный аккомпаниментъ въ аріи Орфея «*Che rogo ciel*» почитался высшимъ достиженіемъ музыкальнаго реализма, арія его же «*Che faro senza Euridice*» казалась верхомъ выразительности. Глюкомъ одни восторгались, другіе яростно носили, третье исподтишка обкрадывали¹⁾. Общество раздѣлилось на

¹⁾ Извѣстный шахматистъ-композиторъ стараго времени Филидоръ въ 1763 г. правилъ корректуру 1-го печатнаго изданія Глюковской партитуры. Когда изданіе

партіи Глюкистовъ и Пиччинистовъ (по имени яраго противника Глюка, даровитаго неаполитанскаго композитора Пиччини). Каковы будутъ непосредственныя впечатлѣнія отъ «Орфея» Глюка теперь? Конечно, сцена— не клавиръ, разыгрываемый домашний способомъ въ своемъ кабинетѣ; но такъ какъ оркестръ глюковскій не богатъ, такъ какъ речитативы поддержаны только струннымъ квинтетомъ, такъ какъ драматическаго движенія въ «Орфеѣ» въ сущности мало, то клавираусцугъ какъ-ни-какъ даетъ объ Орфеѣ довольно опредѣленное представленіе. И когда штудируешь клавиръ, то чувствуешь... полтора вѣка, протекшія со дня перваго представленія «Орфея» въ Вѣнѣ 5 октября 1762 г. до эпохи, когда живутъ и пишутъ Регеръ, Скрябинъ и Равель. Драмы въ «Орфеѣ» не осталось никакой, но музыка не умерла. Она стилизовалась въ благоуханныя цвѣты элегической поэзіи, одинъ другого краше и лучше. Больше всего устарѣли чисто речитативные моменты и танцы фурій, особенно, предшествующій сценѣ ихъ съ Орфеемъ и представляющій довольно-таки формальный этюдъ на гармоническія гаммы. Но разъ по отношенію къ «Орфею» рѣзко опредѣляется фактъ «стильности» этой музыки, то первостепенное значеніе получаютъ условія надлежащаго выявленія этой стилистности. Стильность постановки достаточно гарантирована именами вѣдающихъ ею: г. Головина, написавшаго очаровательныя и выдержанныя декорации, г. Мейерхолида и Фокина, руководившихъ режиссерскою частью (балетъ, въ особенности, второй танецъ фурій поставленъ г. Фокинымъ удивительно красиво), г. Направника, весьма корректно проводящаго деликатную партитуру. Но этого мало.

вышло, на немъ оказалась фальшивая дата перваго представленія «Орфея», показанъ былъ 1764 г. (истинная премьера «Орфея»—5 октября 1762 г. въ Вѣнѣ). Этой «опечатки» своевременно не замѣтили, а между тѣмъ Филлидоръ наискорѣйшимъ темпомъ успѣлъ «сочинить» собственную оперу, которую и поставилъ въ Парижѣ 2 января 1764 г. Вскорѣ сходство Филлидорскаго «Le sorcier» съ «Орфеемъ» Глюка было замѣчено, и стали поговаривать о совершенномъ Глюкомъ у Филлидора плагиатѣ. Разбираясь въ возникшей полемикѣ позднѣйшіе историки, сбитые съ толку одинаковыми датами, долгое время не могли рѣшить, кто виноватъ Глюкъ или Филлидоръ. Впослѣдствіи корректурный «гамбитъ» Филлидора былъ обнаруженъ и честь Глюка очищена отъ всякихъ подозрѣній.

Мы знаемъ, что существуетъ безчисленное множество разныхъ редакцій оперы, что глюковскія рукописи не вполне тождественны съ напечатанными при его жизни партитурами, что автографныхъ партитуръ самого Глюка существуетъ двѣ: итальянская (для Вѣны) на прекрасный текстъ Кальсабиджи, съ заглавной партіей, написанной для кастрата (Гвадани), и значительно дополненная и во многомъ перемѣны парижская редакція (для представленія въ Парижѣ 2 августа 1774) на либретто Молина, въ которой партія Орфея переписана для тенора (Ле-Гро), что вызвало кромѣ прочихъ измѣненій многочисленныя транспозиціи отдѣльныхъ мѣстъ партіи, а въ связи съ этимъ и существенныя измѣненія въ тональномъ и модуляціонныхъ планахъ оперы не всегда къ лучшему противъ итальянской редакціи. И вотъ является вопросъ: какая изъ новѣйшихъ редакцій оперы ближе соотвѣтствуетъ намѣреніямъ Глюка, какая предпочтительнѣе въ смыслѣ чистоты стиля? Вопросъ упростится, если мы произведемъ «двухъ-степенные» выборы, предварительно отобравъ изъ существующихъ редакцій тѣ, которыя уже въ силу авторитета ихъ редакторовъ могутъ претендовать на значеніе основныхъ. А такихъ редакцій немного. Самая знаменитая изъ нихъ—редакція *Берліоза* 1859 г., гдѣ ему удалось въ одномъ изданіи съ возможной полнотой объединить обѣ авторскія версіи, поручивъ кастратную партію итальянской редакціи пѣвицѣ-контральто *travesti*, но въ то же время сохранивъ въ своей компромиссной редакціи всѣ лучшія вставки и дополненія Парижскаго варіанта. Берліозовская редакція оказалась во всѣхъ отношеніяхъ чрезвычайно удачной и легла въ основу новѣйшихъ тщательно провѣренныхъ изданій: нѣмецкаго подъ редакціей *Дерфеля* и французскаго, редактированнаго *Гевартомъ*. Другая основная редакція принадлежитъ *Сень-Сансу, Тіерсо и г-жѣ Пеллетанъ* (изд. Брейткопфъ и Гертель), въ основу ея положена Парижская редакція 1774 г., которая подвергнута Сень-Сансомъ тонкому и всестороннему критическому анализу. Такимъ образомъ, лучшихъ современныхъ редакцій собственно говоря оказывается всего двѣ: Дерфеля—Геварта (по Берліозу) весьма характерная, стильная, удобная для исполненія, но какъ ни какъ комбинированная, и

Сень-Сансовская съ теноровой партіей, довольно неудобной по тесситурѣ и мѣстами безъ «пунктированія» почти неисполнимой, съ тональными и модуляціонными не всегда удачными перемѣнами противъ итальянской версії, но во всякомъ случаѣ почти до тождественности близкая къ одной опредѣленной партитурѣ самого автора. Предпочестъ ту или другую—дѣло вкуса, тѣмъ болѣе что обѣ редакціи имѣютъ своихъ защитниковъ и противниковъ. Дирекція остановила свой выборъ на партитурѣ Сень-Санса. Такимъ образомъ, мы во всякомъ случаѣ имѣли случай услышать произведение Глюка въ томъ видѣ, въ какомъ на европейскихъ сценахъ оно исполняется очень рѣдко. При послѣднемъ возобновленіи на Маріинской сценѣ «Орфея» въ апрѣлѣ 1869 г. онъ шель въ альтовой редакціи (Орфей—г-жа Лавровская, Эвридика—г-жа Ирецкая, Эросъ—г-жа Платонова). Когда года три тому назадъ «Орфей» былъ поставленъ частной оперной труппой въ Консерваторіи, взята была опять - таки альтовая редакція (Орфей—Марія Гай). Нынче петербуржцы въ первый разъ могли познакомиться съ теноровой версіей.

Прежде всего по отношенію къ музыкѣ Глюка, независимо отъ тѣхъ или иныхъ редакціонныхъ ея частностей надо сказать, что клавираусцугъ и сцена оказались между собою въ добромъ согласіи. Конечно, пріятнѣе слушать очаровательныя мелодіи Глюка, когда глазъ услаждается прекрасными пейзажами Головина, этими красивѣйшими занавѣсами, этими огненными плясками, но на самой музыкѣ мало отразилось наличіе оркестра, пѣвцовъ и пѣвицъ, декораций. Она не стала ни драматичнѣе, ни глубже, ни богаче. Прелестная пастораль, напоенная тихой печалью, изящная поэма о любви, которая сильнѣе смерти; и такъ здѣсь все тихо, тонко, хрупко, миниатюрно, что иногда кажется, будто не только Маріинская сцена, но вообще *сцена* слишкомъ громоздка для «Орфея», что для него довольно рояля, клавираусцуга и четырехъ стѣнъ домашняго кабинета. По отношенію къ Парижской редакціи надо замѣтить, что звучитъ она въ общемъ отлично, не менѣе стильно, чѣмъ альтовая версія. Но исключительная высота орфеевой партіи для пѣвца безспорно тяжела, такъ тяжела, что совер-

шенно понятнымъ становится то предпочтеніе, которое огромное большинство европейскихъ сценъ оказываетъ альтовой редакціи «Орфея».

Первый въ сезонѣ спектакль «Орфея» состоялся 21 декабря, всего опера шла 4 раза съ г. Собиновымъ въ главной роли. Эвридику играли г-жи Большка и Кузнецова; партія Эроса была въ рукахъ г-жъ Каткульской и Кузнецовой, въ образѣ Блаженной тѣни мы видѣли г-жъ Владимірову и Степанову. Удержится ли «Орфей» въ репертуарѣ, сказать трудно. Но постановка его, особенно въ условіяхъ сотрудничества такихъ силъ, какъ гг. Головинъ, Мейерхольдъ и Фокинъ, явились наряду съ премьерой «Хованщины» прекраснымъ художественнымъ праздникомъ.

Изъ вагнеровскихъ оперъ въ отчетномъ сезонѣ шли «Морякъ Скиталець», «Лоэнгринъ», «Тристанъ и Изольда» и тетралогія.

«Морякъ-Скиталець» поставленъ на Мариинской сценѣ впервые. Сочиненный Вагнеромъ въ 1841 г. (задуманный двумя годами раньше во время путешествія моремъ изъ Риги въ Парижъ) «Морякъ-Скиталець» принадлежитъ къ раннимъ сочиненіямъ Вагнера, ерго мы должны найти здѣсь много итальянщины, безвкусія, грубости и прочихъ качествъ, свойственныхъ Вагнеру 1 и 2-го періодовъ творчества. Дѣйствительность съ лихвой подтверждаетъ наличие въ музыкѣ «Моряка-Скитальца» всѣхъ этихъ неприятныхъ чертъ. Однако, на ряду съ ними прорываются у Вагнера и штрихи необыкновенно яркіе (вспомнимъ основную тему проклятія!), мѣстами чувствуется большая мощь звуковой живописи, мѣстами появляется просто красивая музыка (пѣсня прядущихъ дѣвушекъ), чувствуется зарожденіе лейтмотивной системы, а кое-гдѣ нѣтъ-нѣтъ да и проскользнуть фразы чудесныя, намекающія на образы Вотана и другихъ героевъ позднѣйшихъ музыкальныхъ драмъ Вагнера. Художественное значеніе Моряка-Скитальца въ цѣломъ уступаетъ, конечно, его исторической роли въ качествѣ опредѣленнаго этапа эстетической эволюціи автора. Однако жъ, эта послѣдняя роль такъ велика, а любопытныхъ частности въ оперѣ такъ много, что постановка «Моряка-Скитальца» во всякомъ случаѣ прибавляетъ цѣнную страницу къ исторіи русской «вагнеріаны».

Поставлена опера въ первый разъ 11 октября и шла 9 разъ въ такомъ составѣ: Даландъ—гг. Филипповъ, Боссэ; Сента — г-жи Черкасская, Николаева; Эрикъ—гг. Ростовскій, Виттингъ; рулевой—г. Александровичъ; Мэри—г-жи Захарова, Панина; Голландецъ (Морякъ - Скиталецъ)—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ. Декорации и костюмы по эскизамъ и рисункамъ г. Коровина. Дирижеры—гг. Коутсъ, Похитоновъ.

«Лоэнгринъ» шель два раза экстренными спектаклями въ пользу школь Императорскаго Женскаго Патріот. Общества и въ бенефисъ оркестра. На первомъ спектаклѣ 12 декабря оркестромъ дирижироваль г. Вейнгартнеръ, на бенефисномъ 3 января—г. Направникъ. Въ отдѣльныхъ роляхъ выступали: Гейнрихъ-Птицеловъ—г. Касторскій; Лоэнгринъ—г. Собиновъ; Эльза—г-жа Кузнецова; Фридрихъ фонъ Тельрамундъ—гг. Баклановъ, Смирновъ; Ортруда—г-жа Черкасская; Королевскій глашатай—гг. Шароновъ, Лосевъ; брабантскіе дворяне—гг. Ивановъ, Пустовойтъ, Гулевичъ (на одномъ спектаклѣ вмѣсто него г. Лосевъ). Спектакль 12 декабря былъ 127-мъ со дня первой постановки оперы (3 октября 1868 г.).

«Тристанъ» тоже данъ два раза 14 и 24 января съ г-жей Литвинъ въ роли Изольды. Спектакль 16 января былъ 9-мъ по возобновленіи оперы (30 октября 1909 г.). Роль Марка поручена г. Касторскому. Тристана—игралъ г. Ершовъ. Курвенала изображалъ г. Смирновъ, Мелота—г. Александровичъ. Брангеной была г-жа Николаева; партію матроса исполнялъ г. Большаковъ, кормчаго—г. Денисовъ, пастуха—г. Угриновичъ. Постановка—г. Мейерхольда. Декорации—г. Шервашидзе, костюмы по его-же рисункамъ. Во главѣ оркестра—г. Коутсъ.

«Золото Рейна» по числу абонементовъ поставлено 4 раза. Спектакль 15 ноября былъ 27-мъ со дня первой постановки оперы въ 1905 г. Въ «Золотѣ Рейна» участвовали: Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Доннеръ—г. Лосевъ; Фро—г. Александровичъ, Логг—г. Ершовъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Миме—гг. Андреевъ 2-й, Большаковъ; Фазольтъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ, Преображенскій; Фафнеръ—гг. Бѣлянинъ, Григоровичъ; Фрика—г-жи Марковичъ, Славина; Фрейя—г-жи Владимірова,

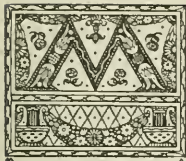
Степанова; Эрда—г-жи Збруева, Захарова; Воглинда—г-жи Бронская, Будкевич, Иванова; Вельгунда—г-жи Носилова, Ланская, Панина; Флосгильда—г-жи Петренко, Захарова. Капельмейстеры—гг. Коутсъ, Направникъ.

«Валкирія» дана 4 раза по специальнымъ и столько же разъ по общимъ абонементамъ, итого 8 разъ. Спектакль 21 ноября былъ 59-мъ со дня первой постановки оперы въ 1900 г. Составъ исполнителей слѣдующій: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Ростовскій; Гундингъ—гг. Филипповъ, Бѣлянинъ; Вотанъ—гг. Боссэ, Сибиряковъ; Зиглинда—г-жи Больска, Гвоздецкая; Брунгильда—г-жи Литвинъ (5 разъ), Черкасская, Фигнеръ; Фрика—г-жи Славина, Марковичъ; Герхильда—г-жа Слатина; Ортлинда—г-жи Коваленко, Бронская, Иванова; Вальтраута—г-жи Николаева, Ланская; Швертлейта—г-жи Збруева, Тугаринова; Гельмвига—г-жи Катувская, Будкевичъ; Зигруна—г-жи Дювернуа, Марковичъ; Гримгерда—г-жи Петренко, Носилова; Росвейса—г-жи Захарова, Панина. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ.

«Зигфридъ» данъ 5 разъ. 1 декабря опера шла 29-мъ спектаклемъ со дня перваго представленія въ 1901 г. Исполнителями оперы выступали: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Большаковъ, Андреевъ 2-й; Путникъ—гг. Сибиряковъ, Боссэ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Фафнеръ—г. Бѣлянинъ; Эрда—г-жи Збруева, Захарова; Брунгильда—г-жи Литвинъ, Черкасская, Фигнеръ; Птичка—г-жа Коваленко. Дирижеры—гг. Направникъ, Коутсъ. Послѣдняя часть «Кольца Нибелунга» мрачная «Гибель Боговъ» дана 4 раза. Спектакль 9 января былъ 31 со дня премьеры оперы въ 1903 г. Составъ участвующихъ нижеслѣдующій: Зигфридъ—г. Ершовъ, Гунтеръ—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; Альберихъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Хагенъ—гг. Сибиряковъ, Филипповъ; Брунгильда—г-жи Черкасская, Литвинъ (одинъ разъ), Ермоленко-Южина (московская артистка, пѣла одинъ разъ); Гутруна—г-жа Николаева; Вальтраута—г-жа Славина; 1-я норна—г-жи Збруева, Петренко; 2-я норна—г-жа Марковичъ; 3-я норна—г-жи Гвоздецкая, Иванова; Воглинда—г-жи Коваленко Бронская; Вельгунда—г-жи Панина, Ланская, Носилова; Флосгильда—г-жи Петренко, Захарова. Дирижеры—гг. Направникъ и Коутсъ.

БАЛЕТЪ

В. Я. СВѢТЛОВА.



ИНУВШІЙ балетный сезонъ открылся 4 сентября «Лебединымъ озеромъ» съ г-жей Карсавиной въ роли Одетты-Одилли. 18 сентября состоялось первое выступленіе г-жи Павловой, послѣ долгаго отсутствія ея на Императорской сценѣ; балерина появилась въ своей коронной роли Ники въ балетѣ «Баядерка» и имѣла очень большой успѣхъ. Вторично г-жа Павлова выступила въ «Жизели», а затѣмъ уѣхала на гастроли въ Англію до будущей зимы.

9 октября состоялся дебютъ г-жи Смирновой въ роли Сванелды въ балетѣ «Коппелія», а 16 октября въ этой же роли появилась г-жа Виль. Затѣмъ съ 19 октября по 8 ноября танцевала г-жа Карсавина въ балетахъ: «Испытаніе Дамиса», «Щелкунчикъ» и «Спящая красавица», по 3 раза въ каждомъ балетѣ.

27 ноября г-жа Егорова выступила въ «Раймондѣ», 29 ноября г-жа Ваганова—въ «Ручьѣ».

4 декабря состоялось первое выступленіе въ сезонѣ г-жи Кшесинской въ «Лебединомъ озерѣ».

11 декабря данъ былъ бенефисъ кордебалетныхъ артистовъ. Спектакль состоялъ изъ балетовъ «Приваль кавалеріи» съ г-жами Ѳедоровой и Егоровой; «Фея Куколь» и «Шопеньяна» съ г-жей Кшесинской и дивертиссементъ въ исполненіи разныхъ артистовъ труппы. Популярный у публики бенефисный спектакль кордебалета прошелъ съ большимъ успѣхомъ и далъ отличный сборъ бенефициантамъ (около 12 тысячъ рублей).

Новый, 1912 годъ, начался въ балетѣ «Талисманомъ» (1 янв.) съ г-жей Кшесинской въ главной роли. Эта-же балерина танцевала и во всѣхъ слѣдующихъ спектакляхъ до 5 февраля включительно. Съ ея участіемъ прошли «Талисманъ» (4 раза) и «Эсмеральда» (3 раза).

Съ 19 февраля по 11 марта шли балеты г. Фокина «Евника», «Карнавалъ» и «Шопеньяна» въ исполненіи г-жи Карсавиной. Въ апрѣлѣ, съ ея же участіемъ поставлены были «Капризы бабочки» и «Арлекинада» (съ 1 по 8 апрѣля). 15 апрѣля г-жа Виль танцевала съ большимъ успѣхомъ «Тщетную предосторожность». 22 апрѣля должна была танцевать въ «Донъ Кихотѣ» артистка московской балетной труппы г-жа Корали, но по болѣзни не прѣехала. Ее замѣнила г-жа Смирнова, а въ слѣдующій разъ—29 апрѣля, въ день закрытія балетнаго сезона, тотъ-же «Донъ Кихотѣ» танцевала г-жа Егорова.

Передъ закрытіемъ балетныхъ спектаклей состоялся ученической спектакль окончивающихъ Императорское балетное училище воспитанницъ и воспитанниковъ, для которыхъ поставленъ былъ маленькій балетикъ «Весеннія грезы» съ музыкой г. Дриго, написанный специально для училищнаго экзамена. Постановка танцевъ принадлежала преподавательницѣ училища г-жѣ Куличевской. Кромѣ этого экзаменаціоннаго балета, шель еще дивертиссементъ съ участіемъ выпускныхъ. Въ дивертиссементѣ, какъ и въ отрывкахъ изъ балетовъ «Лебединое озеро» и «Баядерка», поставленныхъ въ томъ-же спектаклѣ, принимали участіе и артисты балетной труппы г-жи Виль (Одетта), Егорова (Никія), Ваганова, Лопухова и другіе.

Въ настоящемъ году оканчиваютъ курсъ и зачисляются въ труппу воспитанницы Шереръ, Стремлянова, Сергѣева, Панчина и де Лазари (класса г-жи Куличевской) и воспитанникъ Семеновъ (класса г. Обухова). Кромѣ нихъ, обратила на себя особое вниманіе на этомъ спектаклѣ невыпускная воспитанница Спесивцева.

Всего въ минувшемъ сезонѣ дано было 45 балетныхъ спектаклей, которые распредѣлялись слѣдующимъ образомъ: 33 абонементныхъ. 6 внѣ-абонементныхъ, 1 бенефисный (кордебалета) и 5 утреннихъ, 2 для столичныхъ учебныхъ заведеній («Копелія»—14 ноября и «Раймонда»—6 декабря) и 3 масленичныхъ—«Спящая красавица» (2 февраля), «Приваль кавалеріи» и «Щелкунчикъ» (3 февраля), «Капризы бабочки» и «Арлекинада» (4 февраля).

Изъ 33 абонементныхъ спектаклей абоненты 1 абонементна получили 12 спектаклей, второго абонементна—11 и третьяго—10.

Въ минувшемъ сезонѣ новая система дѣленія балетной публики на 3 абонементна вызвала необходимость давать одни и тѣ же балеты тремъ разнымъ абонементамъ и такимъ образомъ каждый балетъ шелъ 3 раза. Только въ концѣ сезона эта система не была строго выдержана.

Репертуаръ состоялъ изъ балетовъ: «Лебединое Озеро» (прошло 4 раза), «Баядерка» (3), «Жизель» (2), «Пробужденіе Флоры» (2), «Копелія» (3 и 1 разъ утромъ), «Щелкунчикъ» (3 и 1 утр.), «Испытаніе Дамиса» (3 и 1 утромъ), «Спящая Красавица» (3 и 1 утромъ), «Раймонда» (2 и 1 утромъ), «Ручей» (1), «Привальъ Кавалеріи» (2 и 1 утромъ), «Фея Куколь» (2), «Шопеніана» (4), «Талисманъ» (4), «Эсмеральда» (4), «Евника» (2), «Карнаваль» (2), «Капризы бабочки» (3 и 1 утромъ), «Арлекинада» (3 и 1 утромъ), «Тщетная Предосторожность» (1), «Донъ Кихотъ» (2), и «Весеннія Грезы» (1). Всего, значить, было дано 22 балета.

Вслѣдствіе необходимости проводить балеты по тремъ абонементамъ, репертуаръ сократился по количеству названій и въ него не вошло много балетовъ, ранѣе находившихъ себѣ мѣсто въ теченіе сезона при существованіи одного абонементна. Такъ, на примѣръ, въ минувшемъ сезонѣ ни разу не были поставлены «Дочь Фараона», «Армида» и др. Точно также популярный балетъ «Конекъ Гурбунокъ» не увидѣлъ свѣта рампы въ отчетномъ сезонѣ, но по инымъ причинамъ: вся его обстановка дѣлается новая и дирекція рассчитываетъ его поставить въ предстоящемъ сезонѣ, вѣроятно въ бенефисъ кордебалета.

Изъ балеринъ Императорской сцены г-жи: Кшесинская танцевала 11 разъ, Павлова—5 разъ. Наибольшее количество выступленій выпало на долю г-жи Карсавиной (14 разъ и 2 раза утромъ), получившей къ празднику Пасхи званіе балерины.

Изъ новыхъ балетныхъ произведеній можно назвать только одно: это «Весеннія Грезы», случайный одноактный балетикъ, не вошедшій въ постоянный репертуаръ, а данный только для ученическаго спектакля.

НѢМЕЦКІЕ СПЕКТАКЛИ.

Точно также новыя произведенія балетмейстера г. Фокина «Исламей» (на восточную фантазію Балакирева) и «Pарііон» (на муз. Шумана) не вошли пока въ репертуаръ, а были даны въ благотворительномъ спектаклѣ въ пользу Литературнаго Фонда. Съ будущаго сезона они войдутъ въ общій балетный репертуаръ.

Въ обзорѣніи прошлаго сезона нельзя не упомянуть про хореографическую часть оперы «Орфей». Танцы, поставленные г. Фокинымъ, имѣли въ этой оперѣ огромный успѣхъ.

Вслѣдствіе продолжительной и серьезной болѣзни совершенно не выступала въ минувшемъ сезонѣ г-жа Преображенская.

Балетъ въ теченіе всего сезона отлично посѣщался публикой и дѣлалъ превосходные сборы.

НѢМЕЦКІЕ СПЕКТАКЛИ.

И. Р.



Въ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ, въ теченіе Великаго поста, сезона 1912 г., съ 13-го февраля по 16-е марта подъ управленіемъ Ф. Бока было дано 25 спектаклей на нѣмецкомъ языкѣ.

Въ составъ труппы: вошли г-жи Т. Дюръе, Буссилятъ, Гуде-Брандъ, Фогель, Гензель, Столле, Бюло Марта, Платъ, Вагнеръ, Ольшевска, Мартенсъ, Лальски, Фрей, Штейманъ. Г-да: Бибрахъ, Р. Христьянсъ, Сарновъ, Штрасманъ, Берковъ, Пецольдъ Леттингеръ, Людвигъ, Янсонъ, Шмидъ, Эттель, Либезни, Гроссъ. Кунертъ, Матесь, Базиль.

Въ первой половинѣ, то есть первыя двѣ недѣли сезона давались пьесы серьезнаго характера, во второй—половинѣ комедіи и фарсы. Кромѣ того танцовала г-жа Рита Сакетта (поззія въ танцахъ).

Для открытія спектаклей 13-го февраля представлена была драма въ 5-ти актахъ Эрнста Гардтъ «Гудрунь» (Gudrun).

На сѣверѣ у короля Геттель—красавица дочь Гудрунь. Иноземные цари шлють Геттелю своихъ пословъ-сватовъ. Король Геттель все время воюеть. Старый вояка Вате охраняеть замокъ и красавицу Гудрунь. Въ замокъ является король датчанъ Гервигъ, переодѣвшишъ купцомъ-коробейникомъ. Онъ предлагаетъ Гудрунь свои товары. Потомъ раскрываетъ свое инкогнито. Король Геттель готовитъ ему страшное наказаніе, но Гервигъ нравится Гудрунь. Она предлагаетъ ему для защиты мечъ стараго Вате. Геттель вступаетъ въ бой съ Гервигъ и, восхищенный его храбростію, отдаетъ ему Гудрунь. Послы короля Гартмута, прѣхавшіе въ качествѣ сватовъ изъ страны нормановъ, обижены отказомъ Гудрунь. Въ отсутствіе стараго Вате, въ замокъ врывается король Гартмутъ и увозитъ Гудрунь. Она клянется, что никогда не будетъ женою Гартмута. Мать Гартмута мститъ дѣвушкамъ. Гудрунь мужественно переноситъ всякія униженія и ждетъ своего жениха Гервига, который вскорѣ является въ замокъ. Гудрунь спасена, Гартмутъ побѣжденъ. Дѣвушка умираеть отъ руки злой королевы-матери.

Этотъ спектакль повторень 14-го и 15-го февраля.

Второй пьесой, 16-го, 17-го февраля, шла драма въ 5-ти актахъ Фридриха Геббель «Гигъ и его кольцо» (Gyges und sein Ring). Содержание пьесы слѣдующее:

У царя Лидійскаго Кандаля любимый рабъ грекъ Гигъ, владѣющій чудодѣйственнымъ кольцомъ. Въ этомъ кольцѣ заключается чудо-камень, обладающій удивительнымъ свойствомъ: стоитъ только повернуть кольцо такъ, чтобы могъ засверкать драгоценный камень, и обладатель кольца дѣлается невидимымъ. Гигъ даритъ это кольцо своему господину. Царь возвращаетъ кольцо Гигу съ тѣмъ, чтобы тотъ проникъ въ царскіе покои и сталъ бы свидѣтелемъ пламенныхъ ласкъ царицы Родоны Гигъ безумно влюбляется въ царицу. Его ничего не прельщаетъ. Онъ отказывается отъ красавицы Лезбін, которую царь Кандаль даритъ ему. Родопа, увидѣвъ разъ Гига въ своей спальнѣ, считаетъ себя опозоренной и желаетъ смерти Гига. Узнавъ, что Гигъ подосланъ царемъ, Родона требуетъ смерти мужа.

и общается съ женою Гига. Гигъ въ поединкѣ убиваетъ царя. Народъ избираетъ его. Родона закаляется и падаетъ мертвою къ ногамъ Гига.

18, 19, 20-го февраля была сыграна драма въ 4-хъ актахъ, Вильгельма Шмидбоннъ «Графъ фонъ-Глейхенъ» (Der Graf von Gleichen).

Содержаніе пьесы слѣдующее:

Графъ Дигельбрехтъ, возвращаясь на родину съ перваго крестоваго похода, попадаетъ въ плѣнъ къ туркамъ. 12 лѣтъ томится онъ въ плѣну. Его освобождаетъ молодая турчанка Ноemi, съ ней онъ возвращается домой. Графиня благодаритъ спасительницу, но требуетъ, чтобы турчанка уѣхала. Графъ не соглашается, тогда графиня бросаетъ Ноemi въ пропасть. Узнавъ о смерти дѣвушки, графъ навсегда покидаетъ свой домъ для скитанія по свѣту.

21, 22, 23-го февраля была представлена трагедія въ 5-ти актахъ Фридриха Геббель «Юдиовъ» (Judith).

Содержаніе пьесы взято изъ библейской исторіи:

Олофернъ осадилъ городъ, перехватилъ воду, люди изнываютъ отъ жажды. Красавица Юдиовъ желаетъ спасти народъ—она идетъ къ Олоферну; въ порывѣ страсти и опьяненія, онъ хочетъ привлечь ее къ себѣ—она отталкиваетъ его, тогда онъ бросается къ ней съ мечемъ, но падаетъ безъ чувствъ. Юдиовъ беретъ мечъ Олоферна—отрубаетъ ему голову и бѣжитъ изъ лагеря въ свой городъ. Общее ликованіе. Городъ спасенъ.

5 и 6 марта была разыграна «Лѣсная сказка» (Heiligenwald).

Комедія въ 3 актахъ принадлежитъ перу, Альфреда Хальма и Роберта Яндена.

Принцъ Карль-Эрнстъ добровольно хочетъ отказаться отъ трона. Сестра его Шарлотта болѣе подходитъ къ роли правительницы. Она должна выйти замужъ за сосѣдняго принца Тассило. Въ герцогствѣ Вальдстауфенскомъ находится историческое мѣсто, такъ называемый «Священный лѣсъ». Туда отправляется Шарлотта, сохраняя строжайшее инкогнито. Въ принцессу влюбляется социаль-демократъ Бредерекъ, она къ нему неравнодушна—но, уступая просьбамъ брата, она принимаетъ отъ него бразды правленія, открываетъ свое инкогнито и отказывается отъ личнаго счастья.

Слѣдующей пьесой была комедія въ 3-хъ актахъ Александра Энгель и Лео Вальтеръ—«Жена» (Frauен).

Она разыграна 7, 8 и 9-го марта. Вотъ ея содержаніе:

Эмилъ-фонъ-Вегереръ—сынъ миллионера-фабриканта; его всѣ балуютъ, стараясь исполнить всякій его капризъ. Ему надоѣло это угожденіе. Жена Эмиля, боясь потерять мужа, просила свою красавицу подругу плѣнить временно мужа. Игра эта чуть не оканчивается катастрофой; спасаетъ все другъ Вегерера—баронъ Штейбургъ.

10, 11 и 12-го марта труппа г. Бока дружно разыграла комедію въ 3-хъ актахъ Карла Рёслера «Пять франкфуртцевъ» (Die fünf Frankfurter).

Это еврейская легенда о томъ, будто сынъ герцога желалъ сочетаться бракомъ съ дочерею Соломона Ротшильда, одного изъ 5 сыновей старика часовщика Ротшильда, изъ еврейскаго квартала города Франкфурта-на-Майнѣ. для поправленія своихъ финансовъ. Мать Соломона беретъ на себя всѣ долги герцога и выдаетъ дѣвушку за человѣка, котораго та любить.

Для заключенія нѣмецкихъ спектаклей въ бенефисъ директора труппы г. Бока была возобновлена драма М. Гольба «Jugend» (Юность) и одноактная шутка «Charlotchens Geburtstag».

СИМФОНИЧЕСКІЙ СЕЗОНЪ 1911-12 г. ВЪ ПЕТЕРБУРГЪ.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНЪ.



СИМФОНИЧЕСКІЙ сезонъ, закончившійся довольно поздно—вторичнымъ исполненіемъ «Торжественной мессы» Бетховена, далеко не вполне сохранилъ свой прошлогодній status quo. Не только замѣтно увеличилось количество симфоническихъ концертовъ (болѣе 75, вмѣсто прошлогоднихъ 60), но отчасти стали мѣняться и направленіе, и самый складъ устройства концертовъ нѣкоторыхъ изъ главныхъ нашихъ концертныхъ учреждений. Съ формальной стороны, въ минувшемъ сезонѣ эти учрежденія (Имп. Русское Музык. Общ., А. Зилоти, Сергѣй Кусевицкій, Русскіе симфон. концерты, Оркестръ гр. А. Шереметева) остались въ одномъ и томъ, общемъ для всѣхъ зданіи—Дворянскомъ собраніи. Кромѣ оркестра гр. Шереметева, даваша въ этомъ сезонѣ около 25 бесплатныхъ концертовъ, остальные конкуренты по чему-то облюбовали для количества своихъ абонементныхъ концертовъ—цифру 8. Вѣроятно, въ ближайшіе сезоны эти учрежденія еще болѣе разовьютъ свою концертную дѣятельность и легко можно предвидѣть еще большее видоизмѣненіе ихъ въ томъ или иномъ направленіи. Дѣло въ томъ, что Музыкальное Общество возвращается въ свое прежнее—единственно понятное и желательное для него—собственное помѣщеніе въ Консерваторіи; гр. Шереметевъ строитъ обширное собственное зданіе для концертныхъ цѣлей; тогда залъ Дворянскаго собранія будетъ болѣе широко использованъ администраціей концертовъ А. Зилоти и С. Кусевичаго или отойдетъ, частью, къ новымъ концертнымъ предпринимателямъ. Концертная дѣятельность столицы переживетъ новую эволюцію, но куда послѣдняя приведетъ нашу музыкальную жизнь,—сейчасъ предвидѣть трудно, такъ какъ во всемъ этомъ разрастающемся концертно-музыкальномъ движеніи главнымъ рычагомъ являются не столько назрѣвающія

потребности общества, для которыхъ собственно концерты и должны устраиваться, сколько воля, инициатива, иногда даже капризъ отдѣльныхъ лицъ.

Музыкальное Общество, наименѣе подверженное колебаніямъ въ своихъ художественныхъ симпатіяхъ и начинаніяхъ, все таки снова измѣнило порядокъ своихъ концертовъ. Оно совершенно отмѣнило уже налаживавшіеся въ послѣдніе 2—3 года экстренные (общедоступные) концерты. Послѣдніе устраивались, дополнительно къ симфоническимъ собраніямъ, — въ Большомъ залѣ С. П. Б. Консерваторіи и сначала посвящались исторической программѣ, а затѣмъ болѣе или менѣе новымъ и незаиграннымъ произведеніямъ, не находившимъ мѣста въ симфоническихъ вечерахъ. Кромѣ того, въ тѣхъ же концертахъ выступали болѣе молодые исполнители и дирижеры. Въ минувшемъ сезонѣ эти концерты были упразднены и Общество ограничилось 8 абонементными концертами (не считая камерныхъ) въ залѣ Дворянскаго собр. Главная часть ихъ была поручена В. И. Сафонову (6 концертовъ); остальными 2 концертами дирижировали А. К. Глазуновъ и Г. Шнеефохтъ. Приглашеніе послѣдняго для большихъ симфоническихъ концертовъ можно считать лишь недоразумѣніемъ, т. к. если Рус. Музык. Общ. не даетъ выступать въ нихъ исключительно русскимъ дирижерамъ, это допустимо лишь при условіи приглашенія первоклассныхъ артистовъ съ европейскимъ именемъ. А такового г. Шнеефохтъ еще не составилъ и, повидимому, никогда не составитъ. Проведенныя имъ VI симфонія Чайковскаго и Also sprach Zarathustra Рих. Штрауса были разучены добросовѣстно, но и только. Оба произведенія хорошо извѣстны у насъ, а такъ какъ, къ тому же, составъ симфоническаго оркестра Музык. Общ. въ отчетномъ году не отличался ни выдающимися силами, ни особой дисциплиной, — концертъ 7 декабря носилъ достаточно сѣрый характеръ. Программа собранія подъ управленіемъ А. Глазунова была посвящена главнымъ образомъ *концертамъ* — Брамса (двойной для скрипки и виолончели), Глазунова (скрипичный) и Чайковскаго (виолончельный), очень мило, но не болѣе того, сыграннымъ сестрами Гаррисонъ. Симфоническая же часть программы ограничилась вступительной увертюрой къ «Ифигеніи въ

Тавридѣ» Глука, въ обработкѣ Вагнера, и заключительной—Humoresque Листа «Gaudeamus igitur» для оркестра и смѣшаннаго хора. И такъ, весь интересъ симф. собраній Муз. Общ. сосредоточился на концертахъ В. И. Сафонова, болѣе прочно обосновавшагося въ послѣднемъ сезонѣ въ Петербургѣ и даже выступившаго—какъ піанистъ—въ нѣсколькихъ камерныхъ вечерахъ. Г. Сафоновъ очень удачно провелъ 2 крупныя программныя симфоніи: «Гарольдъ въ Италіи» Берліоза и вполнѣ однороднаго по характеру съ нимъ «Манфреда» Чайковского. Исполненіе первой было испорчено участіемъ неудачнаго солиста на альтѣ, соло котораго доминируетъ въ этой знаменитой партитурѣ Берліоза. «Итальянская» симфонія Мендельсона, Восьмая—Бетховена, Первая—Скрябина (впервые исполненная съ заключительнымъ хоромъ), Verwandlungsmusik и заключительная сцена I акта «Парсифаля» Вагнера, 2 эпизода изъ «Фауста» Листа, Вариации на тему Гайдна—Брамса, струнный концертъ Вивальди, увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского, отрывокъ изъ сюиты «Въ средніе вѣка» Глазунова и симфон. поэма «Три пальмы» Спендіарова—такова основная программа г. Сафонова. Къ ней, кромѣ сольныхъ концертовъ, нужно прибавить еще 3 несомнѣнныя новинки,—симфон. поэмы «Потонувшій колоколъ» Влад. Метцля, «Саломея» Хедли и увертюру «Пьерро на минуту» Гранвиля Банстока, и одну сомнительную—«Калейдоскопъ» Норена, неоднократно исполнявшійся въ Петербургѣ. Наибольшій успѣхъ изъ нихъ имѣли оригинальныя и прелестныя вариации Норена; нѣсколько тяжеловѣсная по конструкціи поэма Метцля и изящно оркестрованныя, но небогатыя содержаніемъ увертюра Банстока и картина Хедли не обогатятъ концертный репертуаръ. Упомянемъ еще солистовъ Музык. Общества—В. Скрябину, Розину и Іосифа Левиныхъ, В. Баграуза, А. Гена (фортепіано), Фр. Вечей (скрипка) и Ж. Геккинга (віолончель), кромѣ отмѣченныхъ выше сестеръ Гаррисонъ. Отсутствовали—вокальные солисты, доминировали—піанисты. Общество отмѣтило кончину одного изъ своихъ почетныхъ членовъ—норвежскаго композитора І. Свендсена—исполненіемъ его Похороннаго марша; юбилейная годовщина Листа была отмѣчена слишкомъ незначительно—двумя симфоническими

пьесами и фортепiаннымъ концертомъ. Остальные юбилеи и годовщины Общество оставило безъ вниманiя—какъ и большинство другихъ нашихъ концертныхъ учреждений, составляющихъ свои программы по простодушному наитiю, не справляясь даже съ музыкальнымъ календаремъ. Часто благодаря этому получаютъ курьезы, но иногда отъ этого выгадываетъ и публика.

Въ *концертахъ Сергѣя Кусевицкаго*—публика отъ этого во всякомъ случаѣ выгадала. Г. Кусевицкiй, кромѣ обычныхъ 8 симфон. концертовъ, объявилъ—въ самомъ началѣ сезона—еще экстренную серiю ихъ, посвятивъ ее *9 симфонiямъ Бетховена!* Онѣ заняли 4 вечера; въ одномъ изъ абонементныхъ концертовъ была исполнена «Missa Solemnis» Бетховена, повторенная затѣмъ въ концѣ сезона. Такимъ образомъ, изъ 13 концертовъ, данныхъ предприимчивымъ администраторомъ-дирижеромъ въ Петербургѣ, шесть концертовъ пришлось на долю Бетховена и творчество великаго симфониста невольно составило основу содержанiя программы минувшаго сезона: въ собранiяхъ Музык. Общ. были исполнены отдѣльныя симфонiи, А. Зилоти и гр. Шереметевъ дали въ общемъ 3 спеціально бетховенскихъ концерта (у послѣдняго были исполнены 9-я симфонiя и Месса C-dur); наконецъ Музык. Общ. посвятило одно изъ своихъ камерныхъ собранiй—виолончельнымъ сонатамъ Бетховена, въ одномъ изъ камерныхъ вечеровъ А. Зилоти квартетъ Капэ (изъ Парижа) сыгралъ 3 струнныхъ квартета Бетховена, а СПб. Камерное Общество дало весь циклъ бетховенскихъ квартетовъ съ пояснительными лекцiями г. Вальтера.—Всюду дѣйствоваль слѣпой *случай*, но благодаря ему петербургская публика могла наслаждаться, хотя и не въ первоклассномъ исполненiи,—безконечно глубокимъ творчествомъ Бетховена, и—въ очень широкомъ масштабѣ.

Возвращаясь къ концертамъ С. Кусевицкаго, слѣдуетъ отмѣтить въ ихъ дѣятельности два факта Первый и наиболѣ отраднiй—несомнѣнное совершенствованiе въ дирижерской практикѣ учредителя этихъ концертовъ. Г. Кусевицкiй прекрасно поступилъ, отодвинувъ приглашенныхъ имъ иностранныхъ дирижеровъ на второй, даже третiй планъ. Немногими концер-

симфоническій сезонъ 1911—1912 г. въ ПЕТЕРБУРГЪ.

тами управляли — прошлогодній знакомый публики Арт. Боданскій (изъ Мангейма) и Эрнстъ Вендель (изъ Бремена); оба они могутъ считаться только вполне добросовѣстными и умѣлыми рутинерами. Главная работа въ концертахъ пришлась на долю С. Кусевицкаго, вполне удовлетворительно, мѣстами даже прекрасно, справившагося даже съ обширнымъ и отвѣтственнымъ бетховенскимъ цикломъ. Второй фактъ — болѣе любопытный для характеристики нашего концертнаго устройства, чѣмъ важный самъ по себѣ — охлажденіе интереса администраціи этихъ концертовъ къ творчеству А. Н. Скрябина. Благодаря нѣкоторымъ обстоятельствамъ послѣдній, говоря канцелярскимъ слогомъ, отошелъ въ минувшемъ сезонѣ въ вѣдѣніе администраціи концертовъ А. Зилоти, и хотя въ I-мъ изъ абонементныхъ концертовъ Кусевицкаго былъ исполненъ «Прометей» Скрябина — съ большимъ эффектомъ (партію фортепіано игралъ Р. Лотта) и большимъ успѣхомъ, чѣмъ въ прошломъ году, но изъ произведеній крупнѣйшаго и даровитѣйшаго изъ нашихъ модернистовъ ничего болѣе въ концертахъ Кусевицкаго не появлялось. Послѣдніе такимъ образомъ нѣсколько *поправѣли*, стали консервативнѣе, ничуть, однако, не потерявъ въ своей содержательности. Только первый концертъ здѣсь, кромѣ Скрябина, былъ посвященъ новѣйшимъ авторамъ — Штраусу (снова «Заратустра»), Дюка (вокальный №) и Дебюсси (Rondes de printemps). Затѣмъ въ одномъ изъ слѣдующихъ концертовъ С. Кусевицкій почтилъ исполненіемъ сложной и своеобразной IV симфоніи — память скончавшагося въ прошломъ году Густава Малера (это также были единственныя поминки у насъ по выдающемуся дирижерѣ-композиторѣ). Остальная программа концертовъ была посвящена Листу, Генделю, Гайдну, Бетховену, Мендельсону, Вагнеру, Рахманинову и др. Вполнѣ справедливо одинъ изъ концертовъ былъ посвященъ Римскому-Корсакову (Антаръ и Ночь на горѣ Триглавъ), а другой — памяти Листа, для котораго были разучены XIII-й псаломъ и симфонія «Фаустъ» — два листовскихъ шедевра, а также приглашенъ піанистъ Эм. Зауэръ, сыгравшій третій шедевр Листа — его Es-dur'ный концертъ. Появленіе у насъ, послѣ многолѣтняго антракта, Эм. Зауэра, одного изъ наиболѣе выдающихся учениковъ Листа, доставило

публикѣ большое, если не художественное, то историческое удовольствіе: знаменитый и заслуженный артистъ исполняетъ все съ удивительно мастерской законченностью, сглаживающей теперь недостатокъ увлеченія и глубины его передачи. Въ концертахъ С. Кусевицкаго выступили еще талантливые скрипачи Ф. Крейслеръ и М. Эльманъ, пѣвцы Л. Собиновъ и г-жа Ю. Кульпъ, піанистъ Э. Ризлеръ; въ вокальныхъ ансамбляхъ «Торжественной мессы» Бетховена участвовали артисты Маринскаго театра.

Концерты А. Зилоти въ минувшемъ сезонѣ развили свою дѣятельность до весьма широкихъ размѣровъ: кромѣ 8 абонементныхъ, администрація ихъ устроила еще цѣлый рядъ экстренныхъ и камерныхъ вечеровъ, а въ общемъ не менѣе 21 концерта! Они сохранили свой прежній обликъ и назначеніе—знакомить публику, главнымъ образомъ, съ новѣйшими авторами, а отчасти и молодыми артистами, сохраняя въ тоже время твердо выраженную симпатію къ произведеніямъ старинныхъ мастеровъ. Какъ было уже указано, въ настоящемъ сезонѣ произошло тѣсное сближеніе администрацій этихъ концертовъ съ А. Н. Скрябинымъ, произведенія котораго до сего времени въ концертахъ А. Зилоти вовсе не исполнялись. Такимъ образомъ, не только одинъ изъ абонементныхъ симфон. концертовъ былъ посвященъ А. Скрябину (вторая симфонія и «Прометей») и прошелъ при его участіи (фортепианный концертъ и «Прометей»), но А. Зилоти устроилъ еще 3 *Clavierabend's*, въ которыхъ выступилъ талантливый новаторъ съ своими произведеніями. Однако, послѣдніе не возбудили достаточно серьезнаго вниманія публики. Другой высокодаровитый молодой русскій художникъ—С. В. Рахманиновъ—сохранилъ свое положеніе *persona grata* въ концертахъ А. Зилоти: какъ и раньше, ему былъ отданъ симфоническій концертъ (и также, какъ раньше, не состоялось отложенное съ прошлаго года концертное исполненіе оперы «Франческа да Римини») и *Clavierabend*, исполнителемъ котораго выступилъ авторъ.

Наиболѣе достойно въ концертахъ А. Зилоти была отпразднована 100-я годовщина дня рожденія Фр. Листа. Концертъ прошелъ подъ управленіемъ Ф. Вейнгартнера (одного изъ учениковъ веймарскаго мастера); въ

программѣ стояла грандіозная «Гранская месса», до сихъ поръ неисполнявшаяся въ серьезныхъ концертахъ Петербурга; А. И. Зилоти сыгралъ— и сыгралъ великолѣпно, съ чисто листовскимъ размахомъ—геніальный Danse Macabre и A-dur'ный концертъ, въ аванзалѣ было выставлено небольшое собраніе автографовъ и портретовъ Листа. Все это показываетъ желаніе А. Зилоти возможно пышнѣе и достойнѣе почтить память своего великаго учителя. Ко дню концерта (10 декабря) въ печати появились и интересныя воспоминанія А. Зилоти о Листѣ. Фел. Вейнгартнеръ былъ также приглашенъ для управленія бетховенскимъ концертомъ и поставилъ въ немъ, кромѣ 2-й увертюры «Леонора»—*седьмую и восьмую симфоніи* Бетховена. Вторая изъ нихъ прошла нѣсколько тяжеловѣсно, а 7-я симфонія считается конькомъ даровитаго дирижера. Въ программѣ стояли еще нѣсколько пѣсенъ Бетховена, въ инструментовкѣ Мотля и Вейнгартнера, но интерпретація ихъ г-жей Люсилъ Марсель далеко не отвѣчала строгой классической красотѣ этихъ художественныхъ пѣсенъ. Но... г-жа Марсель (супруга Ф. Вейнгартнера) неизмѣнная спутница нѣмецкаго гастролера, по крайней мѣрѣ въ концертахъ Зилоти; аплодисменты провожали ее каждый разъ, но наша публика всегда отличается вѣжливостью по отношенію къ дамамъ-исполнительницамъ. По примѣру прошлаго года, г. Вейнгартнеръ выступилъ (и опять таки вмѣстѣ съ супругой, тѣмъ же художественно передать пѣсенныя жемчужины Шуберта и Шумана и очень милые романсы самого Вейнгартнера) также въ одномъ изъ камерныхъ концертовъ А. Зилоти, принявъ участіе въ исполненіи собственнаго фортепіаннаго квинтета (съ кларнетомъ) ор. 50. Послѣдній имѣлъ меньшій успѣхъ, чѣмъ прошлогодня камерныя произведенія того же автора. Во всякомъ случаѣ, разъ Ф. Вейнгартнеръ, композиторъ вполне незаурядный, сталъ обязательно появляться въ этихъ концертахъ, можно пожелать включенія въ программу его болѣе крупныхъ симфоническихъ произведеній. Они гораздо ярче рисуютъ его творческое дарованіе, чѣмъ его камерная музыка, являющаяся нѣсколько устарѣвшимъ полустанкомъ между Мендельсономъ и Шуманомъ. У Вейнгартнера, кромѣ нѣсколькихъ оперъ, имѣются 3 сим-

фонии, увертюра «Король Лиръ» и мн. др.,—произведенія интересныя и достойныя того, чтобы съ ними познакомиться. Другимъ гастролеромъ, но уже случайнымъ, въ концертахъ А. Зилоти явился испанецъ Э. Арбосъ, впервые познакомившій нашу публику съ творчествомъ своихъ современниковъ: П. Казаса (сюита «Murcienne»), К. дель-Кампо (симфон. поэма «La divina comedia»), И. Альбениса (2 пьесы въ инструментовкѣ Арбоса) и самого Арбоса (3 скрипичныя пьесы, сыгранныя А. Ривардъ). Неудачный ли выборъ программы, отсутствіе ли въ ней болѣе значительныхъ испанскихъ авторовъ (Фил. Педрелли, недавно скончавшійся Ф. Ольмеда; изъ Альбениса были выбраны незначительныя пьесы, даже не въ оригинальной инструментовкѣ), но публика осталась совершенно недоволенной концертомъ, подобно тому какъ въ прошломъ году ее не удовлетворила программа ново-французской школы. Тѣмъ не менѣе, устройство испанскаго концерта—большая заслуга со стороны администраціи концертовъ; дальнѣйшія попытки въ этомъ родѣ могутъ оказаться болѣе удачными.

Остается перечислить еще остальные произведенія концертовъ Зилоти. Изъ *старыхъ мастеровъ* здѣсь были исполнены: g-moll'ный струнный концертъ Корелли, Чаконна (въ инструментовкѣ М. Штейнберга), бренденбургскій концертъ F-dur, Вступленіе къ кантатѣ № 29 и Hirtenmusik изъ «Рождественской ораторіи» Баха, концертъ Фрид. Баха. Изъ *новыхъ* произведеній: «Ноктюрнъ» Ж. Юрэ, «La mer» 3 эскиза и «Рапсодія» Дебюсси, отрывки изъ балета «Дафна и Хлоя» и дѣтская сюита «Ma mère l'Oye» М. Равеля, «Сарабанда» Роже-Дюкасса; изъ русскихъ авторовъ: симфоническій дивирамбъ «Врубель» М. Гнѣсина и симфон. поэма «Въ часъ чуда» Р. Мервольфа. Изъ всѣхъ этихъ новинокъ наиболѣе приятно было познакомиться съ граціозной и оригинальной сюитой Равеля. Солистами въ концертахъ А. Зилоти, кромѣ уже упомянутыхъ, выступили: Ж. Тибо, Э. Изаи (скрипка), П. Казальсъ (віолончель), А. Корто и Т. Лернеръ (фортепиано), г-жи Збруева и Забѣла-Врубель (пѣніе). Приятно при этомъ отмѣтить доминированіе въ настоящихъ концертахъ *русскихъ* пианистовъ (А. Зилоти, С. Рахманиновъ, А. Скрябинъ, Т. Лернеръ и Э. Чернецкая-

Гешелинъ), тѣмъ болѣе пріятно, что вѣдь въ послѣдніе годы, съ погоней концертныхъ устроителей за иностранными знаменитостями, русскимъ артистамъ все болѣе прекращается выходъ въ серьезныхъ концертахъ. Большой заслугой А. Зилоти нужно считать также возвращеніе къ произведеніямъ стараго Баха; нынѣ ихъ было сыграно 4. Прошлогоднее пожеланіе наше исполнилось къ нашему большому удовольствію.

Въ минувшемъ сезонѣ снова были устроены, послѣ годового антракта, 3 *русскихъ симфоническихъ концерта*. Большинство произведеній ихъ программы оказались новинки новой русской школы (называемъ ее такъ по традиціи, хотя приверженцы ея партіи — прежде совершенно обособленной, давно уже заняли преобладающее мѣсто въ нашемъ музыкальномъ мірѣ) и новинки или весьма серьезныя по значенію, или крупныя по формѣ. Прежде всего укажемъ на 2 новыхъ фортепьянныхъ концерта—А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова,—своеобразныя и красивыя произведенія этого стиля. Весьма интересными и содержательными по тематической разработкѣ оказались также новыя варіаціи на русскую тему А. А. Винклера. Крупной, но, увы, только по формѣ, новинкой оказалась 3-я симфонія В. І. Малишевскаго. Наконецъ, съ несомнѣннымъ успѣхомъ прошли и новыя пьесы програмнаго характера. «Шествіе» и «Пляска» А. Глазунова, симфон. поэмы—«Сирены» Р. Гліэра и «Маритъ» И. Вышнеградскаго и др. 25-я годовщина дня кончины Бородина была почтена исполненіемъ двухъ частей его неоконченной симфоніи *a-moll*. Среди дирижеровъ этихъ концертовъ (А. Глазунова, А. Лядова и В. Малишевскаго), къ удивленію многихъ, оказался г. Георгъ Шнефохтъ, неизвѣстно по какимъ соображеніямъ произведенный въ русскіе капельмейстеры.

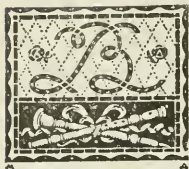
Симфоническіе концерты *оркестра графа А. Д. Шереметева* устраивались совершенно бесплатно. Они потеряли свое самостоятельное значеніе, т. к., являясь дополненіемъ къ лекціямъ, устраиваемымъ Музык.-историч. обществомъ имени графа Шереметева, обслуживаютъ просвѣтительную миссію этого учрежденія. Въ теченіе сезона такимъ образомъ, оркестромъ, подъ управленіемъ самого графа и дирижеровъ А. Б. Хессина

и Д. С. Бертъе, состоялся цѣлый рядъ концертовъ съ исторической программой, среди которыхъ выдѣлились 3 юбилейныхъ концерта, посвященныхъ памяти Франца Листа (здѣсь были исполнены: ораторія «Христосъ», «Гранская месса», симфонія Данте, рядъ симфон. поэмъ и т. д.), 2 бетховенскихъ концерта (Месса С-dur, 9 симфонія и т. д.), концерты моцартовской («Реквиемъ» и пр.) и берлиозовской (Реквиемъ). Нужно также отдать справедливость гр. Шереметеву—онъ одинъ изъ нашихъ концертныхъ учредителей отпраздновалъ 75-лѣтіе первой постановки «Жизни за Царя» Глинки. Остальнымъ—эта дата показалась незаслуживающей вниманія...

Для полноты нашего концертнаго обзорѣнія слѣдуетъ еще упомянуть о симфоническихъ вечерахъ, устроенныхъ Придворнымъ оркестромъ и Студенческимъ оркестромъ Спб. Университета. Если послѣдніе имѣютъ вполне случайный характеръ, то концерты Придворнаго оркестра, особенно съ минувшаго сезона—благодаря расширенію концертнаго помѣщенія и устройству историческихъ концертовъ для учащейся молодежи—могутъ имѣть несомнѣнное значеніе. На вечерахъ Оркестра обычнаго типа, въ виду листовскаго юбилея, были исполнены его симфоническія поэмы, а на денныхъ концертахъ для учащейся молодежи произведенія Диттерса фонъ-Диттерсдорфа, Гайдна, Моцарта и другихъ классиковъ. Любопытный фактъ: параллельно съ увлеченіемъ новыми теченіями въ искусствѣ, публика все съ большимъ вниманіемъ относится къ творчеству старыхъ мастеровъ, давно погребенному въ историческихъ архивахъ. Оно оказалось не сухимъ шелестомъ пожелтѣвшихъ листовъ, а прекрасной музыкой, сохранившей способность ласкать и оживлять...

МОСКВА — ДРАМА.

Н. ЭФРОСА.



В своемъ предыдущемъ письмѣ я уже говорилъ о нѣкоторыхъ, наиболѣе значительныхъ и интересныхъ, постановкахъ нашего Малаго театра за этотъ, вообще на рѣдкость малозначительный и бѣдный интересомъ сезонъ. Тогда же я пробоваль подчеркнуть тѣ общія черты въ его картинѣ, тѣ стороны жизни старѣйшаго московскаго драматическаго театра, искренно мечтающаго объ омоложеніи, которыя, казалось мнѣ, мѣшаютъ такому омоложенію, указываютъ на не вполне вѣрное отношеніе къ его репертуарнымъ задачамъ, а также и къ другой, весьма существенной части его внутренняго распорядка—къ разверсткѣ художественной работы между силами труппы, большой, богатой дарованіями, но остающейся недостаточно использованной. Это, на мой взглядъ, многократно проверенный, сложившійся въ результатѣ осторожнаго, внимательнаго наблюденія надо всею жизнью Малаго театра,—его самая уязвимая мѣста. Тутъ—источникъ нѣкоторыхъ задачъ, чтѣ замѣтно и неблагоприятно отражаются на впечатлѣніяхъ отъ сезона и дѣлають его художественный «балансъ» много менѣе блестящимъ, чѣмъ могъ бы онъ быть, исцѣлись эти уязвимыя мѣста. И если въ отношеніи репертуара театръ въ значительной мѣрѣ всетаки безпомощенъ, такъ какъ неизбежно идетъ на поводу у драматургии, сейчасъ столь недужной не только у насъ, но и на Западѣ, то въ отношеніи того, что я опредѣлиль, какъ разверстаніе художественной работы, у театра—полная и легкая возможность совершенно исцѣлиться. Врядъ ли какой другой драматическій театръ располагаетъ въ настоящее время, по части сценическихъ талантовъ не весьма урожайное, такимъ большимъ количествомъ отличныхъ силъ, яркихъ, отшлифованныхъ искусно и разнообразныхъ, какъ Малаый театръ. И онъ уже нѣсколько лѣтъ кряду

занимается бережнымъ пополненіемъ тѣхъ пробѣловъ, которые не могли не образоваться за время, когда труппа пополнялась скудно и случайно, не въ уровень съ неизбѣжными потерями, убылями и обветшаніями. Правда, и сейчасъ нѣкоторые пробѣлы (лишь весьма немногіе) остаются не заполненными такъ, какъ того требовалъ бы высокій художественный авторитетъ и историческое имя «Дома Щепкина». Но всетаки почти всякая пьеса, какого бы строя она ни была, можетъ, говоря терминомъ кулисъ, «разойтись» по труппѣ Малаго театра, и разойтись вполнѣ хорошо, безъ насилій надъ отдѣльными актерскими дарованіями и возможностями. Рѣдкая пьеса не могла бы быть сыграна на этой сценѣ, и не только вполнѣ благопрістойно, но и интересно, а порою—по настоящему блестяще. Но побѣждаетъ лишь тотъ, кто въ совершенствѣ и съ безошибочностью знаетъ свою армію и въ соотвѣтствіи съ этимъ знаніемъ ею распоряжается. Можетъ быть, такое совершенное знаніе силъ театра тутъ и есть, но оно отнюдь не всегда сказывается въ спектаклѣ, въ томъ, какъ распредѣлены въ немъ роли, какъ использованы наличныя силы. Иногда, именно въ тотъ моментъ подготовительной работы, когда въ тиши режиссерскаго кабинета разверстывается пьеса между будущими ея исполнителями, вполнѣ предрѣшается вся ея будущая судьба. И ошибки могутъ быть роковыми. Угадать для каждаго персонажа въ пьесѣ его наилучшаго осуществителя въ наличной труппѣ,—это талантъ совсѣмъ особый, но и приноситъ онъ драгоцѣнные результаты. Мнѣ приходилось въ предыдущемъ письмѣ приводить примѣры незадачъ въ этомъ направленіи, примѣры, далеко не исчерпывающіе. Возможно, что нѣсколько постановокъ этого сезона имѣли бы судьбу значительно иную, не случись тутъ ошибокъ, переоцѣнокъ или недооцѣнокъ отдѣльныхъ силъ, будь разверстка ролей въ большемъ соотвѣтствіи съ тѣмъ актерскимъ матеріаломъ, между которымъ разверстка произведена. Я такъ много говорю объ этомъ потому, что именно тутъ вижу я причину ряда незадачъ, и причину устранимую, не такую, передъ которою приходится покорно смириться. Гдѣ взять интересныхъ новыхъ пьесъ, когда ихъ точно разучились писать, когда фантазія и

наблюдательность наших драматурговъ на большомъ ущербѣ? Но когда труппа такъ богата, какъ труппа Малаго театра, достигнуть въ ней наиболѣе интереснаго и совершеннаго исполненія, добиться того, чтобы каждый спектакль въ своей собственно-сценической части былъ безупреченъ и привлекателенъ, — это задача въ полной мѣрѣ разрѣшимая. И потому, думается мнѣ, обозрѣватель сезона, особенно когда ему приходится подводить общіе итоги, а не оцѣнивать отдѣльный спектакль, — говорить объ этомъ долженъ; долженъ долбить этотъ камень, чтобы, не силою своего слова, то хоть *saere cadendo* разбить не то недоразумѣнія, не то ошибки, замѣтно вредящія дорогому дѣлу преуспѣянія дорогаго театра.

Тѣ послѣднія постановки этого театральнаго года, чтѣ не умѣстились въ рамки предыдущаго письма, не представляли большой значительности и, съ другой стороны, не внесли сколько нибудь существенныхъ поправокъ въ изложенныя тамъ общія соображенія и указанія о репертуарномъ и ролераспределительномъ хозяйствѣ Малаго театра. Я имѣю такимъ образомъ достаточное основаніе не распространяться еще о характерѣ сезона и ограничиться прибавкою фактическаго матеріала, статистическаго скелета теперь закончившагося сезона. Сезонъ сложился изъ 240 спектаклей, изъ которыхъ такъ называемому «основному» репертуару, т. е. пьесамъ классическимъ и вообще расчитаннымъ на жизнь долгую, не односезонную, былъ отданъ 91 спектакль, пьесамъ репертуара «текущаго» — 149 спектаклей. Въ первой группѣ, которой театръ справедливо придаетъ такую доминирующую важность, сыграны изъ нашихъ классиковъ драматургіи Грибоѣдовъ, Гоголь, Левъ Толстой и Островскій; первые трое — каждый по одной комедіи, послѣдній, главный герой русскаго репертуара, — семь пьесъ. Если сопоставить эти цифры съ соотвѣтствующими цифрами двухъ предыдущихъ лѣтъ (двухъ первыхъ частей «сумбатовскаго» трехлѣтія), окажется, что эта репертуарная группа нѣсколько ущербилась, не въ числѣ постановокъ, но въ числѣ спектаклей. Запасъ, изъ котораго можно черпать, увеличился, хотя и не очень значительно (какъ увидимъ, новыхъ постановокъ пьесъ классическихъ почти не было); но черпали

изъ него съ меньшею энергію. Въ первый годъ этого трехлѣтія на долю основного репертуара пришлось 99 спектаклей, во второй — 134, больше половины всего сезона, сложившагося изъ 241 спектакля. Несомнѣнно, тутъ сказалось не охлажденіе театра къ классикамъ и вообще къ основному репертуару,—сказались прежде всего причины характера случайнаго; напримѣръ, не удалось осуществить значившуюся въ репертуарномъ планѣ постановку шекспировскаго «Макбета», который отнесенъ на будущій 1912—1913, театральный годъ. Можно лишь пожелать, чтобы въ дальнѣйшемъ всякія случайности были по возможности парализованы, и чтобы та благородная задача, которая такъ вѣрно подчеркивалась въ составленныхъ А. И. Южинымъ предположеніяхъ—задача созданія широкаго и надежнаго репертуарнаго базиса въ видѣ «основного репертуара»—неуклонно выполнялась. Какъ я доказывалъ въ одномъ изъ своихъ писемъ цифровыми выкладками сборовъ за два предыдущихъ сезона, средняя для сборовъ при пьесахъ основного репертуара не ниже средней для постановокъ «текущихъ»,—такимъ образомъ и публика не чинила препонъ для широкаго пользованія пьесами безспорныхъ художественныхъ качествъ, хотя и лишенныхъ привлекательности новизны. Въ послѣдній сезонъ средняя для спектаклей съ пьесами репертуара основного ниже общей средней, именно (въ круглыхъ цифрахъ),—950 руб. (общая средняя, какъ увидимъ ниже,—1075 руб.). Причину пониженія нужно видѣть отчасти въ томъ, что преимущественно пьесы этой группы ставились для утреннихъ спектаклей съ удешевленными цѣнами, а отчасти и въ томъ, что почти отсутствовали новыя постановки пьесъ этой группы, новыя-же постановки за всѣ три сезона имѣютъ перевѣсъ въ среднемъ сборѣ, хотя и небольшой, не позволяющій говорить о пристрастіи публики исключительно къ новому. «Безприданница», поставленная въ этомъ сезонѣ несмотря на тѣ недочеты, на которые мнѣ приходилось указывать раньше, дала среднюю цифру сбора почти подходящую къ общей средней сезона, выдержавъ 19 представленій. «Горе отъ ума», поставленное еще въ предыдущій сезонъ, но тогда сыгранное самое малое число разъ, дало среднюю сбора уже замѣтно низшую, нѣсколько болѣе

800 руб., при 15 спектакляхъ въ сезонъ. Изъ иностранныхъ классиковъ шли Бомарше, Шиллеръ и Ибсенъ, имѣя всего 11 спектаклей, со среднимъ сборомъ нѣсколько выше 1000 руб.

На пьесы текущаго репертуара, какъ уже я указывалъ, ушли 149 спектаклей, при чемъ изъ этого числа 65 спектаклей—съ пьесами шести русскихъ драматурговъ, 84—съ пьесами семи драматурговъ иностранныхъ. 137 спектаклей изъ этой группы—новыхъ, въ этомъ сезонѣ сдѣланныхъ постановокъ, и только 12—старыхъ, изъ репертуарныхъ остатковъ прошлаго. Цифры говорятъ, что большинство новыхъ пьесъ, которыя поставлены за два предыдущихъ сезона,—изъ категоріи односезонныхъ, быстро исчерпывающихся въ своемъ интересѣ. Изъ русскихъ драматурговъ были поставлены (размѣщая въ порядкѣ постановки): г. Тимковскій («Грань»), г-жа Хинъ («Наслѣдники»), г. Рышковъ («Прохожіе») и г-жа Персіанинова («Большіе и Маленькіе»). Изъ русскихъ новыхъ пьесъ прежнихъ двухъ сезоновъ прошли «Передъ Зарей» г. Гнѣдича и «Жуликъ» Потапенко. Такъ была представлена новая отечественная драматургія, въ поддержкѣ которой Малый театръ видитъ одну изъ своихъ непремѣнныхъ задачъ. Изъ иностранцевъ сыграны вновь: Бернштейнъ («Израиль»), Пинеро («Поль пути»), Уайлдъ («Герцогиня Падуанская»), Пшибышевскій («Пиръ жизни»), Дюма-сынъ («Идеи госпожи Обрэ») и Филиппи («Безчестье»). Если распредѣлить новыя постановки по количеству сыгранныхъ спектаклей, получимъ слѣдующую таблицу, съ «Прохожими» г. Рышкова на первомъ мѣстѣ: «Прохожіе»—27 спектаклей, «Израиль»—21, «Поль пути»—19, «Герцогиня Падуанская»—19, «Безчестье»—11, «Грань», «Большіе и Маленькіе» и «Пиръ жизни»—по 10, «Идеи госпожи Обрэ»—7. Если сравнить съ цифрами предыдущихъ лѣтъ, окажется, что въ общемъ новыя постановки въ этотъ театральнй годъ выдерживали нѣсколько меньшее число спектаклей (впрочемъ, и годъ короче), и максимальная цифра выдержанныхъ успѣшнѣйшею пьесою спектаклей въ прежніе годы выше, чѣмъ въ послѣдній. По средней цифрѣ спектакльнаго сбора на первомъ мѣстѣ среди новыхъ постановокъ стоитъ «Израиль», около 1300 руб., на второмъ «Прохожіе»,—1250, затѣмъ

«Поль-пути», «Герцогиня Падуанская» и «Пирь жизни», выше 1000 руб., остальные пьесы—ниже тысячи. Всюду привожу лишь въ круглыхъ цифрахъ. Я уже говорилъ въ своемъ обзорѣ прошлаго сезона, что эти кассовыя цифры меня интересуютъ, какъ нѣкоторое выраженіе вкусовъ и запросовъ публики, какъ барометръ ея художественныхъ настроеній. Потому я и произвожу надъ ними различныя, кажущіяся мнѣ характерными, выкладки. Если признать, что «публика имѣетъ всегда такой театръ, какого достойна», придется сдѣлать изъ этого афоризма, представляющаго перифразу извѣстнаго политическаго афоризма, довольно печальный выводъ о вкусахъ и театральныхъ запросахъ московской публики... Но афоризмъ вѣренъ лишь отчасти, и нужно имъ пользоваться съ значительною опаскою; а цифры сборовъ, какъ онѣ ни характерны, только отчасти отражаютъ подлинныя вкусы и запросы театральныхъ посѣтителей. И было бы несомнѣнною ошибкою сдѣлать, напримѣръ, тотъ выводъ, что, какъ показываетъ сейчасть приведенный списокъ пьесъ и ихъ посѣщаемости, нашей публикѣ милѣе всего та пьеса, которая въ этомъ списокѣ занимаетъ почетнѣйшее мѣсто. Тутъ, несомнѣнно, дѣйствуетъ и рядъ причинъ привходящихъ, которыхъ путемъ статистическимъ никакъ не учтешь. Общій средній сборъ сезона (если не привлекать къ отчету случайные сборы двухъ бенефисовъ, Н. А. Никулиной и вторыхъ актеровъ)—1075 руб., нѣсколько ниже, на нѣсколько десятковъ рублей, чѣмъ средняя для двухъ предшествующихъ сезоновъ (1120 руб.). Общій сборъ за сезонъ—256.000 руб.

Какъ и въ отчетѣ за прошлые сезоны, выдѣлю еще въ отдѣльную группу спектакли, посвященные драматургій Островскаго. Всего онъ сыгранъ въ этомъ сезонѣ 41 разъ, приблизительно столько же, сколько въ два предыдущихъ сезона, для которыхъ цифра спектаклей этого автора—85 (у меня нѣтъ подъ руками данныхъ о распредѣленіи этого количества по двумъ театральнымъ годамъ). Были въ репертуарѣ шесть пьесъ Островскаго старой постановки и одна—новой, при чемъ послѣдняя имѣла 19 спектаклей. Островскій сдѣлалъ сбора 41593 руб., въ среднемъ, значить, 1000 р. на спектакль. Для двухъ предыдущихъ сезоновъ Островскій шель

съ нѣсколько вышею среднею перспективною—1100 руб., при чемъ во всѣ три сезона средняя для Островскаго нѣсколько ниже общей сезонной средней. Врядъ ли это можетъ смутить и отвратить театръ отъ его почтеннаго обыкновенія—непремѣнно возвращать въ репертуаръ каждосезонно одну, а то и двѣ драмы этого гиганта русской драматической литературы. Только не должно это возвращеніе быть лишь формальнымъ, такъ сказать—нѣкимъ отбытіемъ повинности пѣтета передъ Островскимъ, но должна каждая новая постановка быть возможно заботливѣйшею и совершеннѣйшею реставраціею той или иной пьесы. Это не всегда можно сказать про тѣ реставраціи, что прошли передъ нами въ послѣдніе годы, меньше всего—про реставрированную въ этомъ сезонѣ «Безприданницу», которой не хватало многого, въ значительной мѣрѣ—опять по той причинѣ, о которой пришлось уже много говорить въ началѣ этого письма, по винѣ не наилучшаго при данной труппѣ распредѣленія ролей. Въ предстоящемъ сезонѣ на очереди реставрація «Талантовъ и поклонниковъ». Они—одна изъ самыхъ чарующихъ воспоминаній старыхъ зрителей Малаго театра. Большинство не помнитъ, какъ когда-то шли въ Маломъ театрѣ «Гроза» или «Бѣдность не порокъ», даже «Лѣсъ». Но очень многіе изъ тѣхъ, что теперь наполняютъ залу Малаго театра, хорошо помнятъ первую постановку, продержавшуюся такъ долго, «Талантовъ и поклонниковъ», помнятъ Ермолову—Нѣгину, М. П. Садовскаго—Мелузова, Ленскаго—Великотова, Музиля—суфлера, Макшеева—антрепренера и т. д. и т. д. Въ новую постановку, которую мы увидимъ осенью, изъ старой перейдетъ только О. О. Садовская, несравненная Домна Пантелѣвна.

Позвольте небольшое отступленіе. Какъ разъ по окончаніи того сезона, о которомъ я даю отчетъ, О. О. Садовская впервые за свою долгую сценическую жизнь предприняла большую поѣздку по Россіи, по ея югу, впервые играетъ передъ публикою такихъ городовъ, какъ Кіевъ, Харьковъ и Одесса. Среди исполняемыхъ тамъ ею ролей—и Домна Пантелѣвна. Отзывы изъ тѣхъ городовъ доходятъ по настоящему восторженные. Для публики и мѣстной критики игра Садовской—настоящее откры-

веніе. «Воспитанная, выросшая на Островскомъ, вся полная культомъ его, Садовская съ исключительной проникновенностью чувствуетъ созданные имъ образы, во всей ихъ бытовой жизненности и съ исключительной художественной законченностью воскрешаетъ ихъ на сценѣ»,—такъ передаетъ свои впечатлѣнія критикъ одной изъ кіевскихъ газетъ. Съ радостью заносу въ свою лѣтопись московскаго Малаго театра этотъ фактъ столь восторженной и вѣрной оцѣнки нашей прекраснѣйшей артистки далеко за московскими предѣлами. Садовская—актриса архи-московская. Это не помѣшало ей получить полное признание за московскими предѣлами.

Спѣшу вернуться къ предстоящей постановкѣ въ Москвѣ. Изъ маленькаго перечня прежнихъ исполнителей видно, какая трудная задача стоитъ тутъ передъ реставрирующими эту пьесу Островскаго, столь несправедливо обруганную при ея первомъ появленіи. И необходимо все напряженіе художественной заботливости, всѣхъ силъ, какъ актерскихъ, такъ режиссерскихъ и иныхъ, чтобы достойно вернуть въ репертуаръ это нѣжное созданіе великаго художника, сумѣвшаго наклонѣ лѣтъ быть юношески яркимъ и юношески увлекательнымъ.

Въ обзорѣ театральнаго года слѣдуетъ отмѣтить два большихъ юбилейныхъ торжества—пятидесятилѣтія службы на Малой сценѣ Надежды Алексѣевны Никулиной, отпразднованное театромъ и Москвою 6-го декабря, и Гликеріи Николаевны Федотовой, отпразднованное съ еще большею торжественностью 8-го января, когда исполнилось полвѣка съ знаменательнаго въ лѣтописи Малаго театра вечера перваго спектакля боборыкинскаго «Ребенка». Въ этотъ вечеръ 15-лѣтняя дѣвочка Познякова впервые сыграла передъ публикою главную отвѣтственную роль въ названной пьесѣ,—и началась славная сценическая жизнь Позняковой-Федотовой, полная на протяженіи сорока слишкомъ лѣтъ блестящихъ художественныхъ побѣдъ. Торжественность послѣдняго юбилейнаго спектакля увеличивалась значительно еще тѣмъ, что Г. Н. Федотова, многіе годы прикованная болѣзью къ креслу, остающаяся поневолѣ вдали отъ театра и сценической работы, опять выступила передъ публикою, опять засверкала своимъ прекраснымъ

талантомъ. Исполненіе ею роли царицы Марфы въ хроникѣ Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» показало, что ни годы, ни болѣзнь, ни разлука въ нѣсколько лѣтъ со сценою не погасили яркаго пламени этого таланта, не умалили художественныхъ актерскихъ силъ Федотовой. Игра ея произвела сильное впечатлѣніе и большою прочувствованностью, и большою правдою, и такою же художественною отдѣланностью. Къ громадному сожалѣнію, юбилейный спектакль и выступленіе въ ней Федотовой такъ и останутся одинокими. Проснулась въ артисткѣ вся жажда работы, творчества, разгорѣлись въ ней надежды на возможность вернуться на сцену, выйти изъ плѣна и высвободить свой талантъ. Но врачи категорически отказались разрѣшить Федотовой возобновить сценическую работу,—и артистка опять ушла въ свое уединеніе. Слѣдуетъ отмѣтить, что къ юбилейному дню москвичи собрали сумму, потребную для учрежденія университетской стипендіи, которая и учреждена при филологическомъ факультетѣ нашего университета и связана съ именами Г. Н. Федотовой и ея сына, также артиста Малаго театра, столь рано скончавшагося, А. А. Федотова. Въ юбилейный спектакль г-жи Никулиной была поставлена новая комедія г-жи Персіаниновой «Большіе и маленькіе», одна изъ тѣхъ пьесъ, къ которымъ особенно относятся мои замѣчанія о репертуарныхъ ошибкахъ Малаго театра въ этомъ сезонѣ.

Въ Художественномъ театрѣ работа этого сезона выразилась въ трехъ постановкахъ, изъ которыхъ каждая возбудила въ московской публикѣ и очень большой, взволнованный интересъ, и столь же большіе, взволнованные споры. Таковъ, впрочемъ, удѣлъ почти всякой новой постановки этого, всегда напряженно ищущаго, всегда увлеченно работающаго театра, не желающаго успокаиваться ни на какихъ лаврахъ и ни на какихъ достиженіяхъ. Своими четырнадцатью годами этотъ театръ вписалъ въ исторію русскаго театра страницу большой важности, обозначилъ эпоху, которую, какъ ее ни расцѣпывать, незначительно или безразлично не признаетъ никто, даже самый упрямый противникъ Художественнаго театра, думающій, что то былъ четырнадцатилѣтній рядъ сплошныхъ ошибокъ. И театрѣ

продолжает эту историческую страницу, добываясь все новых результатов, каждым спектаклем, даже неудачнымъ, дѣлая или какой-то новый шагъ, или закрѣпляя прежнія свои завоеванія. Не даромъ и Западъ признаетъ его значительнѣйшимъ и интереснѣйшимъ театромъ современности. Въ истекшемъ сезонѣ по значительности, а равно и по размѣрамъ вызванныхъ споровъ на первомъ мѣстѣ стоитъ постановка «Гамлета», въ которой московскій театръ воспользовался услугами англійскаго режиссера-новатора Гордона Крега. Ему принадлежитъ и общій планъ инсценировки геніальной шекспировской трагедіи, и, въ частности, особый декорационный принципъ, суммарно выражаясь—состоящій въ замѣнѣ обычныхъ декораций системою «ширмъ», въ замѣнѣ театральнoй живописи «архитектурою». И о принципѣ этомъ, и объ его примѣненіи въ инсценировкѣ художественниками «Гамлета» была, между прочимъ, рѣчь и на страницахъ «Ежегодника», какъ и объ исполненіи трагедіи Качаловымъ-Гамлетомъ и другими. Далеко не во всемъ согласный съ тѣмъ, что было высказано на этихъ страницахъ по поводу постановки и исполненія «Гамлета», полагающій, что во всякомъ случаѣ перевѣсъ тутъ былъ не на сторонѣ недостатковъ, но на сторонѣ достоинствъ, и весьма значительныхъ, въ другомъ мѣстѣ обстоятельно высказавшій свое отношеніе къ спектаклю,—я не имѣю возможности въ обзорѣ года ни повторять свои соображенія и впечатлѣнія, ни вступать въ споръ съ мнѣніями, до меня высказанными въ «Ежегодникѣ». Споръ этотъ вывелъ бы далеко за границы небольшого, бѣлаго обзора сезона. А только такова задача настоящаго моего письма. Я позволю себѣ лишь сказать, что не убѣдили меня доводы противниковъ «Гамлета» на сценѣ Художественнаго театра, не подорвали его художественной цѣнности въ моихъ глазахъ, да думаю—и всѣхъ тѣхъ, которые отнеслись, частью и въ печати, къ спектаклю сходно со мною. И еще думаю, что и тѣ, которые щедрою рукою разсыпали возраженія противъ постановки, иной разъ далеко не лишены значительности или остроумія, все-таки признаютъ спектакль выдающимся фактомъ на тускломъ фонѣ истекшаго сезона. Вѣроятно, и въ ихъ глазахъ такое поражене

Художественнаго театра для искусства все-таки неизмѣримо драгоценнѣе и важнѣе многихъ и многихъ маленькихъ будничныхъ театральныхъ побѣдъ. И въ частности, каковы бы ни были отношенія къ исполненію г. Качаловымъ роли Гамлета, каковы бы ни были представленныя противъ его интерпретаціи возраженія, они безсилны умалить сценическую величину этого выдающагося артиста, тонкаго и глубокаго художника, въ Гамлетѣ во всякомъ случаѣ показавшаго все благородство и глубину своего таланта, всю силу своей сценической обаятельности. На мой взглядъ, артистъ выразилъ самое существенное въ датскомъ принцѣ, то, за что сталъ послѣдній излюбленнымъ литературнымъ образомъ,—красоту страданія большой души. Но и на всякій взглядъ, думаю, артистъ далъ образъ значительный, волнующій, къ которому охотно возвращаются мысль и чувство.

Другая постановка сезона, съ которой театрѣ началъ годъ, больше, всего заинтересовала и взволновала самую пьесю. То было посмертное произведеніе великаго Льва Толстого, его «Живой Трупъ». И споры велись больше вокругъ «Трупа», а не вокругъ работы Художественнаго театра. Можно отмѣтить одно основное разногласіе оцѣнивавшихъ это произведеніе. Для однихъ оно—только черновой набросокъ, клочки, забракованные и самимъ авторомъ, и восхищеніе передъ ними лишь—пресмыкательство передъ великимъ именемъ. Не будь это подписано Львомъ Толстымъ, это было бы забраковано самымъ категорическимъ образомъ. Для другихъ, и, кажется, большинства, «Живой Трупъ» привлекателенъ не авторитетомъ имени автора, но авторитетомъ великой художественной прелести, которую не скрадываетъ и не обезцѣняетъ недоконченность пьесы, недописанность нѣкоторыхъ сценъ и ихъ эскизный порою характеръ. Потому что только толстовское перо могло написать эти эскизы, только толстовскій гений могъ такъ изобразить Федю Протасова, съ такою гениальною чуткостью ко всѣмъ изгибамъ его души и ко всѣмъ крикамъ его большой совѣсти. Рядомъ съ Протасовымъ еще нѣсколько отличныхъ, по настоящему художественныхъ образовъ. Пускай «Трупъ» написанъ эскизно, пускай на немъ слѣды недоконченности. Но это въ то же время

настоящая трагедія, и смыслъ ея широкъ и глубокъ. Трудно, конечно, гадать. Но думается, что если бы «Трупъ» сталъ извѣстенъ безъ имени своего автора, сколько нибудь чуткіе къ художественному не прошли бы мимо него съ лицомъ равнодушнымъ и съ сердцемъ не взволнованнымъ, но закричали бы, что народился на Руси новый великій писатель, что изъ за эскиза глядитъ гений.

Отъ себя Художественный театръ все сдѣлалъ для достойнаго сценическаго воплощенія толстовскаго творенія, и въ части режиссерской, и въ части собственно актерской. Нѣкоторыя роли переданы съ полнымъ совершенствомъ, съ такою безупречностью и законченностью, что склонились передъ этимъ исполненіемъ и тѣ, которые увѣрены и увѣряютъ, что изъ Художественнаго театра не можетъ выйти ничего художественно-добраго. Таково хотя бы исполненіе ролей Абрѣзкова и Карениной г. Станиславскимъ и г-жей Лилиною. Таково исполненіе одной маленькой роли Артемьева, ходатая изъ подъ Иверской, шпіона и шантажиста, г. Александровымъ. Отлично переданы и еще многія второстепенныя роли толстовской пьесы; использованъ каждый намекъ, каждый, мастерскою рукою художника проведенный штришокъ, чтобы придать всѣмъ участникамъ пьесы жизнь, рельефность и интересъ. Для центральной фигуры, Феде Протасова, театръ выбралъ исполнителемъ г. Москвина. Я не знаю роли болѣе легкой; въ ней каждый актеръ съ темпераментомъ непремѣнно произведетъ впечатлѣніе; но я не знаю и роли болѣе трудной, потому что нужны силы исключительныя, чтобы вполнѣ исчерпать все богатое психологическое содержаніе образа. Въ исполненіи г. Москвина были и значительные недочеты. Протасовъ, какъ его задумалъ и написалъ Толстой, долженъ обладать большою и непосредственною обаятельностью,—ея было недостаточно въ Протасовѣ Художественнаго театра. Затѣмъ, этотъ послѣдній Протасовъ—больше купецъ по своему облику и по своей общей повадкѣ, а долженъ быть аристократъ, аристократъ даже тогда, когда онъ въ лохмотьяхъ, когда онъ на днѣ. Но то, что сокрыто подъ этими оболочками, то, что—существо этого образа, громадная сложность этой души,

мятежность этой совѣсти, разбивающей налаженныя формы жизни,—все это получило выраженіе яркое и силу захватывающую, особливо во второй половинѣ драмы, когда у исполнителя такъ много горькаго добродушія; трогательно, безъ сентиментальности и какой нибудь театральности передано, купленное столь высокою цѣною просвѣтленіе Протасова. Интересны также исполненія ролей Каренина г. Качаловымъ, Протасовой—г-жей Германовою, Маши—г-жею Кооненъ, хотя въ двухъ послѣднихъ исполненіяхъ уже не все безусловно, не все достаточно сильно.

Наконецъ, третья постановка сезона—двѣ одноактныя тургеневскія пьесы—«Гдѣ тонко, тамъ и рвется» и «Провинціалка»—и актъ изъ «Нахлѣбника». Театръ шелъ тутъ по уже знакомому ему пути, усовершенствовалъ то, что раньше сдѣлалъ въ тургеневскомъ же «Мѣсяцѣ въ деревнѣ». Реставрація недавней нашей старины,—это всегда такъ хорошо, съ такимъ тонкимъ и вѣрнымъ вкусомъ дѣлаетъ Художественный театръ. Сдѣлалъ также и на этотъ разъ, воспроизвелъ и въ декорацияхъ, и въ костюмахъ, и въ гримахъ, и во всемъ тонѣ исполненія характерныя черты и особенности русскаго помѣщичьяго дома тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, а также провинціального захолустья, гдѣ разыгрывается исторія графа Любина и Ступендьевой. Въ актѣ изъ «Нахлѣбника» зритель переживалъ чувства жуткія и тяжелыя, всплывало въ немъ негодованіе противъ самоуправства и злого попираательства челоѣческаго достоинства; во второй пьесѣ спектакля, «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», онъ, напротивъ, не переставалъ любоваться тѣмъ, что было красиваго въ отжившемъ помѣщичьемъ быту, жилъ нѣжными художественными радостями. Наконецъ, «Провинціалка» была и поставлена, и особенно сыграна, какъ шаржъ. Вопросъ о томъ, можно ли эту тургеневскую пьесу играть въ стилѣ буффонады,—вопросъ спорный, и пожалуй, нужно склониться къ отвѣту отрицательному. Такъ и отнеслось къ этой части спектакля большинство, не удовлетворилось имъ, выдвинуло противъ него сердитые упреки. Однако, въ самомъ текстѣ пьесы можно найти нѣкоторыя оправданія замысламъ Художественнаго театра, нѣкоторыя обоснованія такой трак-

товки «Провинціалки». Особенно вызвалъ возраженія г. Станиславскій, игравшій графа Любина опредѣленно шаржемъ, каррикатурою, выбравшій изъ его чертъ все архикоическое, что наиболѣе близко къ буффонадѣ, все это собралъ во едино, преувеличилъ въ яркости, пропиталъ густымъ комизмомъ. Получился Любинъ неожиданный, къ которому мы въ театрѣ не привыкли,—старый, уродливый и смѣшной. Это уже явно шло въ разрѣзъ съ тургеневскими замыслами. И это смущало, это звало на протестъ, хотя въ иныхъ частяхъ это было сыграно заразительно смѣшно, было богато мѣткими, остроумными подробностями сценической характеристики. Наиболѣе спорная и увлекательная часть тургеневского спектакля.— «Гдѣ тонко, тамъ и рвется». Тутъ особенно удаченъ и декораторъ г. Добужинскій и все исполненіе: г. Качаловъ—Горскій и Вѣрочка—г-жа Гзовская, прежде всего.

Дополню этотъ крайне бѣглый обзоръ работы Художественнаго театра нѣсколькими цифрами. Новыя постановки заняли 82 спектакля (изъ 180), при чемъ «Живой Трупъ» сыгранъ 59 разъ; «Гамлетъ»—15 спектаклей, Тургеневскія пьесы, поставленныя въ самомъ концѣ театральнаго года—лишь 8 спектаклей. Изъ прежнихъ постановокъ театръ сыгралъ: Чехова—26 разъ («Вишневыя Садъ», «Дядя Ваня» и «Три Сестры»), «У жизни въ лапахъ»—25 разъ, «Мѣсяцъ въ деревнѣ»—14 разъ, «Синяя Птица»—10, «На Днѣ» и «На всякаго мудреца»—по 9, «У царскихъ вратъ»—3 раза. Валовой сборъ за сезонъ—440.350 р., средній сборъ—около 2500 р. Какъ всегда, на весенній сезонъ московскій театръ переѣхалъ въ Петербургъ, а затѣмъ впервые предпринялъ поѣздку по провинціи, сыгравъ рядъ спектаклей въ Варшавѣ и Кіевѣ.

Третій московскій драматическій театръ, Незлобина, успѣвшій упрочить свое мѣсто въ Москвѣ, пріобрѣвшій публику, поставилъ рядъ пьесъ, частью—русскихъ, частью—западно-европейскихъ авторовъ, изъ которыхъ большинство не представило сколько нибудь серьезнаго художественнаго интереса. На первомъ мѣстѣ и по достоинствамъ, и по количеству разошедшихъ спектаклей стоитъ «Псища» Ю. Д. Бѣляева, трогательно раз-

сказывающая исторію крѣпостной актрисы Лизаньки Оганьковой, пріѣхавшей къ своему бывшему собственнику, помѣщику Калугину, чтобы высвободить изъ крѣпостной кабалы и перевести на петербургскую придворную сцену крѣпостного танцора, Ваню Плетня. Это не только пьеса изъ стараго быта, но и пьеса въ старой манерѣ, очень занимательная, очень трогательная и очень эффектная. Сумѣлъ авторъ и дать почувствовать ужасъ «крѣпостной интеллигенціи». Вся пьеса есть вмѣстѣ съ тѣмъ гимнъ актеру, той великой культурной миссіи, которую онъ несъ и несетъ. У публики пьеса имѣла успѣхъ чрезвычайный, не сходила со сцены. Главную роль играла съ большимъ изяществомъ г-жа Вадимова. Роль Псиши оказалась ея лебединою пѣснью. Въ одинъ изъ спектаклей Бѣляевской пьесы артистка заболѣла, не могла доиграть спектакль, такъ что ее пришлось замѣнить на-спѣхъ другою исполнительницею. А еще черезъ немного дней молодой артистки не стало. Репертуаръ театра сложили еще пьесы «Частное дѣло» г. Черешнева, «Въ золотомъ домѣ» г. Ашешова, «Новый Жрецъ» г. Крашенинникова, «Женщина и Паяцъ», передѣлка романа Люиса, «Дитя любви» г. Батайля и еще нѣкоторыя. Въ труппѣ прибавилась талантливая, оригинальная артистка, давно завоевавшая большое имя въ театральной провинціи, г-жа Юренева. То, что ею было пока сыграно въ Москвѣ, въ томъ числѣ—дебютная роль Бронки въ «Снѣгѣ» Шибишевскаго и Кончитта въ названной передѣлкѣ Люисовскаго пикантнаго романа изъ испанской жизни,—не особенно удачно, показало, что артистка нажила нѣкоторую манерность. Но даже и это исполненіе внятно говорило о наличности несомнѣннаго и интереснаго дарованія, далеко не зауряднаго.

Наконецъ, театръ Корша продолжалъ итти своимъ старымъ путемъ довольно неразборчивой и спѣшной постановкой всякихъ пьесъ. Слѣдуетъ отмѣтить постановку театромъ посмертной, найденной въ рукописяхъ, небольшой пьесы Льва Толстого—«Отъ ней всѣ качества». Въ концѣ своего сезона театръ отпраздновалъ 25-лѣтіе сценической дѣятельности талантливой комической старухи М. М. Блюменталь-Тамариной.

Рядъ спектаклей далъ въ Москвѣ петербургскій «Старинный театръ»,

показалъ, уже весною, своего «Эдипа» берлинскій режиссеръ Рейнгартъ. Софокловская трагедія въ обработкѣ Гофмансталя шла въ циркѣ. И постановка, и особенно исполненіе онѣмечившимся итальянцемъ Моисси главной роли въ Москвѣ произвели большое впечатлѣніе и вызвали у московской газетной критики согласное одобреніе.

ОПЕРНЫЯ НОВИНКИ СЕЗОНА 1911—12 г.

Ю. ЭНГЕЛЬ.



ВЪЯТЕЛЬНОСТЬ Большого театра въ истекшемъ сезонѣ протекала, главнымъ образомъ, «подъ знакомъ» Вагнера. Обѣ оперныя новинки этого сезона («Золото Рейна», «Гибель боговъ») принадлежатъ Вагнеру, точно также какъ одно изъ капитальныхъ возобновленій—«Зигфридъ». Такимъ образомъ, Большой театръ наконецъ, подъялъ на рамена всѣ звенья грандіозной тетралогіи «Нибелунгова кольца» («Валькирія» возобновлена была уже раньше). Крупнымъ возобновленіемъ истекшаго сезона является еще «Снѣгурочка», но по поводу постановки ея, а также «Гибели боговъ» имѣется уже специальная статья въ «Ежегодникѣ» (1912 г., вып. I). Остается сказать только нѣсколько словъ о «Золотѣ Рейна» и «Зигфридѣ», содержаніе которыхъ предполагается извѣстнымъ читателю.

«Золото Рейна»—прологъ «Нибелунгова кольца», его первое звено—на сценѣ Большого театра появилось позже всѣхъ остальныхъ звеньевъ, послѣднимъ. «Предвечеріе» тетралогіи стало, такимъ образомъ, какъ-бы «послѣвечеріемъ». Подобное же явленіе неоднократно наблюдалось и въ другихъ крупныхъ театрахъ. И это до извѣстной степени понятно. Къ громадѣ «Кольца» всюду впервые приступали съ нѣкоторой опаской и для

начала выбирали то, что имѣло бы больше шансовъ на успѣхъ само по себѣ или въ связи съ мѣстными условіями. И большей частью при этомъ оказывалось, что слишкомъ специфическое по сюжету «Золото Рейна» откладывали въ долгій ящикъ.

По поводу «Гибели боговъ» мнѣ приходилось уже говорить о процесѣ созданія «Кольца Нибелунга»: какъ Вагнеръ задумалъ сначала большую героическую оперу (!) «Смерть Зигфрида», герой которой—идеальнаго и прекраснаго человѣка—освобождаетъ землю отъ власти золота; какъ потомъ у него явилась мысль во введеніи къ этой оперѣ («Юный Зигфридъ») показать юность своего любимаго героя; какъ рѣшилъ онъ, наконецъ, изложить въ драматической формѣ «все, что придаетъ интригѣ и характерамъ обоихъ «Зигфридовъ» ихъ громадное значеніе и глубокой смыслъ», т. е. къ драмѣ человѣческой (Зигфридъ) прибавить и драму божескую (Вотанъ), которая ее объясняла бы и мотивировала. Такъ появились на свѣтъ «Золото Рейна» и «Валькирія», а также многое другое существовавшее въ «Зигфридѣ» (т. е. «Юномъ Зигфридѣ») и «Гибели боговъ» (т. е. «Смерти Зигфрида»).

Въ первобытномъ мірѣ «Золота Рейна» еще нѣтъ мѣста людямъ. Мы видимъ здѣсь только четыре «расы». На вершинахъ господствуютъ боги («Lichtalben»—«свѣтлые духи»), съ Вотаномъ во главѣ. На землѣ живутъ великаны,—грубые, но уже способные чтить силу договоровъ, хранителемъ которыхъ является (или, вѣрнѣе, долженъ являться) Вотанъ. Подъ землей, въ глубокихъ пещерахъ, обитаютъ гномы («Schwarzalben»—«темные духи») —нибелунги; наконецъ въ глубинѣ водъ—русалки («дочери Рейна»). Развертывающійся сюжетъ «Золота Рейна» и переноситъ насъ въ каждое изъ этихъ царствъ.

Сюжетъ этотъ, какъ и вообще «Кольцо Нибелунга», представляетъ богатое поле для всяческой символистики. Начиная съ роковаго кольца, этого грандіознаго символа міровой власти золота, неразрывно связанной съ тѣмъ, что Вагнеръ называетъ «Lieblosigkeit» («отсутствіе любви»), и кончая копьемъ Вотана—этой скрижалей договоровъ—или грозой, не

только освѣжающей воздухъ, но и очищающей землю отъ нависшей надъ ней атмосферы предательства и насилія,—все въ «Золотѣ Рейна» можетъ быть толкуемо или по крайней мѣрѣ толкуется комментаторами символически.

Но, конечно, несравненно дѣйствительнѣе всѣхъ этихъ толкованій подымаетъ драму «Золота Рейна» въ символически-возвышенную область музыка Вагнера, полная гениальной красоты, яркости, выразительности и вмѣстѣ съ тѣмъ все время оперирующая звучащими символами,—лейтмотивами. Взять для примѣра хотя-бы Вотана. Этотъ глава боговъ—какъ отчасти и его коллеги по Валгаллѣ—изображенъ у Вагнера въ болѣе чѣмъ сомнительномъ свѣтѣ. Какой-нибудь великанъ Фазольтъ, въ сущности, и сильнѣе и симпатичнѣе Вотана. Единственный «подвигъ» Вотана въ «Золотѣ Рейна» это—грабежъ кольца съ пальца связаннаго Альбериха. Во всемъ остальномъ онъ загребаетъ жаръ чужими руками:—великановъ, когда требуется сила;—Логе, когда требуется хитрость. Правда, его копье-хранитель договоровъ—дважды утихомириваетъ пустячныя ссоры между великанами и богами, но въ дѣлахъ болѣе важныхъ (расплата съ великанами за Фрею, возвращеніе кольца дочерямъ Рейна) Вотанъ тѣмъ-же копьемъ съ божественно-грандіознымъ нахальствомъ отмахивается отъ требованій договоровъ и справедливости. Все это придаетъ фигурѣ Вотана кое-гдѣ даже оттѣнокъ смѣшного, отъ котораго, впрочемъ, не свободны и другіе боги, особенно Фрика со своими постоянными супружескими препирательствами. Но музыка Вотана,—напримѣръ, связанный съ нимъ лейтмотивъ Валгаллы,—такъ полна божественно-спокойнаго сознанія силы и красоты, что какъ бы заслоняетъ видимаго главу боговъ слышимымъ, возвышаетъ его въ нашихъ глазахъ. Если же вы при этомъ еще разобрали, что лейтмотивъ Вотана-Валгаллы частью произведенъ изъ мотива золота Рейна, то можете съ удовольствіемъ углубиться и въ вытекающія отсюда логическія заключенія. Только, конечно, у себя дома, на свободѣ, а не въ театрѣ, гдѣ все въ живомъ движеніи, и нельзя сказать мгновенію, хотя бы и самому прекрасному: «остановись!».

Музыкальный стиль «Золота Рейна» несколько отличается от остальных частей тетралогии. Не по существу, впрочем: и здесь, конечно, нет закругленных «номеров», взаимно которых центр тяжести перенесен в текучий драматический диалог, и здесь каждая сцена как бы вливается в следующую (в Байрейте все «Золото Рейна» исполняется даже целиком без перерыва); и здесь все основано на лейтмотивах, разработка которых сосредоточена в оркестре; и здесь, где возможно, Вагнер дает чудесные полотна звуковой живописи (воды Рейна, спуск в обитель Нибелунгов, гроза и др.). Но вероятно потому, что «Золото Рейна» было написано первым, музыкальный радикализм Вагнера здесь всетаки еще не такой острый, как в остальных частях тетралогии. Вся партия пения больше мелодической определенности, чем в позднейшем виде «Sprechsingens»; речитативы еще ближе к типу «Лознгина»; больше ансамблей (благодаря значительной роли дочерей Рейна, часто поющих втроем).

Это, может быть, несколько облегчает исполнение «Золота Рейна» для певцов, но в остальном пролог к «Нибелунгову перстню» представляет трудности не меньшие, если не большие, чем остальные части тетралогии.

Взять хотя бы постановку. Хорошо Вагнеру говорить о великанах, богах и карликах, но как сделать, чтобы великаны на сцене вышли великанами, карлики карликами и чтобы все это было не смешно? Вполне это недостижимо. Но даже и при том, порой удачном (особенно у великанов) приближении, которое достигается на сцене Большого театра, падают моменты предательские (например, дети с их худенькими рученками в роли карликов и тут-же рядом большие карлики Миме и Альберих). Большие трудности представляет сценическое воплощение подводного царства с вольно-плавающими русалками. Это вышло в Большом театре очень красиво, хотя и несогласно с Вагнером (по Вагнеру надо, чтобы двигался верхний слой воды, а глубины оставались неподвижными; у нас же было наоборот). Не было также дано здесь (как и в некоторых других местах) для глаза то, что Вагнер дает для

уха: восходящее солнце, пронизывающее лучами глубь Рейна и внезапно озаряющее золото Рейна.

Много хорошего въ музыкальномъ исполненіи «Золота Рейна». Г. Куперъ очень долго готовился къ предвечерію «Нибелунгова кольца», за то результаты его трудовъ на лицо. Оркестръ, играющій у Вагнера столь исключительную роль, прекрасно звучитъ въ «Золотѣ Рейна», полонъ движенія, жизни и такимъ образомъ создаетъ фундаментъ основного благопріятнаго впечатлѣнія отъ исполненія. Болѣе или менѣе хорошо исполняется и большинство остальныхъ партій, распредѣлившись такимъ образомъ: Вотанъ—г. Пироговъ, Альберихъ—г. Павловскій, Логе—г. Боначичъ, Фазольтъ—г. Петровъ, Фафнеръ—г. Запорожець, Миме—г. Эрнстъ, Доннеръ—г. Толкачевъ, Фро—г. Богдановичъ; дочери Рейна—г-жи Попелло-Давыдова, Гукова, Антарова; Фрикка—г-жа Павлова, Фрея—г-жа Калиновская, Эрда—г-жа Антарова. Режиссеръ—г. Лосскій.

«Зигфридъ» давно извѣстенъ Москвѣ. Его поставили въ Большомъ театрѣ впервые еще въ 1893 г., подъ управленіемъ г. Альтани. Это была первая попытка привить Москвѣ «последняго» Вагнера. Попытка, какъ извѣстно, неудавшаяся: за двадцать лѣтъ съ тѣхъ поръ «Зигфридъ» шелъ всего 10 разъ и давно уже снятъ съ репертуара. Публика его просто на просто боялась. Теперь врядъ-ли можно опасаться того-же. Во-первыхъ, исполненіе «Зигфрида» много лучше, чѣмъ когда-то; главное-же, масса публики гораздо больше освоилась со стилемъ Вагнера. «Зигфридъ» теперь можетъ нравиться или не нравиться, но пугаться его не стануть.

Между началомъ сочиненія «Зигфрида» и его окончаніемъ прошло цѣлыхъ 15 лѣтъ (1856—1871 г.). Этотъ необычайно большой для Вагнера промежутокъ объясняется тѣмъ, что въ теченіе его композиторъ, подъ давленіемъ разныхъ обстоятельствъ (частью матеріальныхъ) на значительное время вовсе забросилъ грандіозное «Кольцо», для котораго не предвидѣлось издателя, и написалъ двѣ болѣе близкихъ къ обычному типу оперы: «Тристана» и «Мейстерзингеровъ» (отголоски «Мейстерзингеровъ» слышатся, между прочимъ, въ финальномъ дуэтѣ «Зигфрида»).

Выше было сказано, какъ Вагнеръ, уже написавъ «Юнаго Зигфрида» и «Смерть Зигфрида», рѣшилъ ввести сюда-же мифъ о Нибелунгахъ и такимъ образомъ драму человѣческую (Зигфридъ), сочетать съ драмой божеской (Вотанъ). Эти обѣ драмы развиваются въ «Зигфридѣ» параллельно, но не сплетаясь неразрывно другъ съ другомъ, а какъ-то раздѣльно, порой даже точно вода съ масломъ, налитыя въ одинъ сосудъ. Всю драму Зигфрида, начиная съ перваго его появленія и ковки меча до побѣды надъ Фафнеромъ и освобожденія Брингильды можно было бы даже разсказать вполне связно и послѣдовательно, ни словомъ не упоминая о Вотанѣ.

Послѣднй въ «Зигфридѣ» является въ нѣсколько иномъ свѣтѣ, чѣмъ въ предыдущихъ частяхъ тетралогіи. Тамъ Вотанъ, «хранитель договоровъ»,—первый нарушалъ ихъ; могучій властитель вершинъ—избѣгалъ геройской борьбы на жизнь и на смерть; къ своей конечной цѣли, міровому самодержавію, пробирался ползкомъ, хитростью, измѣной и въ то-же время въ глазахъ всего свѣта хотѣлъ оставаться чистымъ, прекраснымъ, справедливымъ! Его власти и славы должны были служить всё: боги, великаны, нибелунги, люди (вельзунги). Но здѣсь, въ «Зигфридѣ», Вотану становится ясно, что такимъ путемъ онъ пришелъ только къ собственной гибели. И усталый богъ примиряется съ ней, становится даже выше судьбы, ибо волю судьбы дѣлаетъ своей волей и съ просвѣтленной резиньяцей смотреть въ будущее. Такимъ образомъ, только въ «Зигфридѣ» Вотанъ обнаруживаетъ нѣкоторое величіе духа, возбуждаетъ нѣкоторую симпатію, хотя и здѣсь по прежнему остается необычайно многословнымъ и скучнымъ. Во всякомъ случаѣ, это — одна изъ наиболѣе странныхъ фигуръ не только въ «Кольцѣ Нибелунга», но и во всѣхъ музыкальныхъ драмахъ Вагнера.

Другое дѣло Зигфридъ. Весь онъ ясенъ и свѣтелъ, какъ солнце. Весь—самодовлѣющая сила жизни; животное, ставшее божествомъ; природа, подымавшаяся до идеала. Зигфридъ—единственный настоящій герой, созданный творчествомъ Вагнера, если подъ героемъ подразумѣвать дѣйствительно могучее существо, способное непосредственно принимать жизнь во всей ея цѣлостности, а потому радостное, побѣдоносное. Рядомъ съ Зигфридомъ



Г-ЖА КАЛИНОВСКАЯ-ДОКТОРЪ ВЪ РОЛИ ГУТРУНЫ.
ОПЕРА Р. ВАГНЕРА «ГИБЕЛЬ БОГОВЪ» НА СЦЕНТ-
ИМПЕРАТОРСКОГО МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

можно-бы поставить развѣ Брингильду. Всѣ-же остальные вагнеровскіе герои носятъ въ душѣ хоть каплю неистребимаго яда; всѣ—безпокойные страдалцы, жаждущіе смерти или спасенія. Здѣсь, въ «Зигфридѣ», избранникъ Брингильды особенно прекрасенъ: съ него не снять еще божественный ореолъ непогрѣшимаго чистаго инстинкта, опороченный затѣмъ въ «Гибели боговъ» неудачными выдумками въ родѣ волшебнаго питья и т. п. ¹⁾

И каковъ юный Зигфридъ, такова вдохновенная имъ музыка: свѣтлая, кипучая, полная блеска, порыва, мощи. Страницы, гдѣ на первомъ планѣ Зигфридъ, являются драгоцѣннѣйшимъ украшеніемъ колоссальной вагнеровской партитуры, да и всего вагнеровскаго творчества. Таковы прежде всего три основныя сцены музыкальной драмы, гдѣ предъ нами—Зигфридъ дѣятельный, полный жизненной энергіи (ковка меча); Зигфридъ мечтательный, сливающийся съ природой («Waldweben»); Зигфридъ восторженный, охваченный экстазомъ юной любви (дуэтъ съ Брингильдой). Каждая изъ этихъ сценъ прекрасна въ иномъ родѣ, каждая захватываетъ слушателя, подымаетъ на вершины красоть гениальныхъ, неотразимыхъ. Но, прежде чѣмъ попасть на эти блаженныя вершины, слушателю, подобно Зигфриду, приходится одолѣвать стоящихъ на пути страшныхъ драконовъ. Драконы эти, главнымъ образомъ,—всевозможныя появленія Вотана, тяжелыя и скучныя, сколько бы отдѣльныхъ перловъ ни находить въ нихъ, съ какимъ бы почтеніемъ ни относиться къ столпамъ вагнерологіи, придающимъ именно символистичѣскіе вотановскіе сцены значеніе особенно большое.

На музыкальномъ стилѣ «Зигфрида» послѣ «Гибели боговъ» и «Золота Рейна» можно и не останавливаться. Само собою разумѣется, что почти всѣ лейтмотивы въ «Зигфридѣ» тѣ же, что и въ остальныхъ частяхъ тетралогіи. Какъ и тамъ, Вагнеръ здѣсь сплошь и рядомъ съ помощью ихъ не только живописуетъ, не только раскрываетъ внутренній смыслъ дѣйствія

¹⁾ Такія неудачныя выдумки есть и въ «Зигфридѣ». Такъ, если кровь Фафнера научила Зигфрида понимать языкъ птицъ и читать мысли людей, то почему-же позднѣе, въ «Гибели боговъ», не сумѣлъ онъ угадать злыхъ мыслей Хагена, готовившаго ему гибель? Почему не понялъ вороновъ, предвѣщавшихъ ее?

или его мотивы, но какъ бы дасть отвѣты на вопросы, поставленные ходомъ драмы, подымаетъ завѣсу ея будущаго. Такъ, когда Миме въ величайшемъ смятеніи не можетъ найти отвѣта на вопросъ Вотана, кто сумѣетъ сковать Нотунгъ, отвѣтъ за него даетъ оркестръ лейтмотивомъ Зигфрида. Или когда Миме своимъ удивительно красочнымъ рассказомъ о страхахъ нисколько не пугаетъ Зигфрида, появленіе въ оркестрѣ темы огня и сна Брингильды какъ бы предвѣщаетъ, какой подвигъ ждетъ въ будущемъ героя, не знающаго страха.

Труднѣйшая роль въ «Зигфридѣ» выпадаетъ, конечно, на долю оркестра. Двадцать лѣтъ тому назадъ, когда «Зигфридъ» шелъ въ Москвѣ впервые, для него потребовалось 160 (!) всяческихъ репетицій. Теперь удовольствовались тридцатью, но для отборнаго оркестра, частью знакомаго уже съ произведеніемъ и имѣющаго въ репертуарѣ всѣ остальные части тетралогіи, пожалуй, и этого много. Во всякомъ случаѣ, оркестръ во главѣ съ г. Сукомъ хорошо справляется со своей трудной художественной задачей.

Очень удалась заглавная партія г. Алчевскому. Изъ всего, что до сихъ поръ артистъ пѣлъ въ Москвѣ, это, кажется, его лучшее созданіе. Вотана пѣлъ г. Пироговъ, Миме—г. Эрнстъ, Альбериха—г. Павловскій, Брингильду—г-жа Южина, Эрдю—г-жа Правдина, голосъ птички—г-жа Гремина. Исполнялся «Зигфридъ» по старому переводу г. Тюменева. Переводъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ уступаетъ новымъ переводамъ г. Коломійцова, по которымъ въ Большомъ театрѣ исполняются, между прочимъ, «Золото Рейна» и «Гибель боговъ». Но коломійцовскій «Зигфридъ», очевидно, еще не готовъ.

Въ Солодовниковскомъ театрѣ за истекшій сезонъ поставлены были четыре новыхъ оперы и всѣ иностранныя: «Луиза» Шарпантье, «Генрихъ VIII» Сень-Санса, «Фигляръ» Масснэ и «Въ долинь» д'Альбера. Всѣ онѣ, кромѣ «Генриха VIII», никогда раньше не шли въ Москвѣ, да, кажется, и въ Россіи.

Своей оперѣ Шарпантье далъ подзаголовокъ «музыкальный романъ».

Этот нѣсколько искусственный и претенціозный титулъ какъ бы заранѣе возвѣщаетъ, что «Луиза» хочетъ отойти отъ оперныхъ традицій. И дѣйствительно, «Луиза»—опера особенная какъ по музыкѣ, такъ еще болѣе по сюжету и его трактовкѣ.

Это—драма рабочаго квартала и богемы, перенесенная на оперную сцену съ жуткой правдивостью, представляющей нѣчто, безспорно, новое по сравненію съ романтическимъ реализмомъ Бизе («Кармень»), крикливымъ веризмомъ итальянцевъ и даже болѣе глубокимъ русскимъ опернымъ реализмомъ. Драма эта—новый парижскій вариантъ старой, но вѣчно юной исторіи о переставшихъ понимать другъ друга «отцахъ и дѣтяхъ». Дѣвушка изъ предмѣстья Парижа (Луиза), мастерица, дочь рабочаго, полюбила сосѣда, начинающаго поэта (Жюльена). Но послѣдній не пользуется симпатіями родителей Луизы уже потому, что онъ—артистъ, представитель богемы, стало быть человѣкъ ненадежный. И вотъ, ради него, ради связанныхъ съ мыслью о немъ радостей Парижа, Луиза послѣ долгой борьбы бросаетъ родителей и разбиваетъ ихъ жизнь.

Вотъ и все. Но драма «Луизы» сильна не столько самимъ сюжетомъ, сколько его освѣщеніемъ, настроеніемъ. Шарпантье, самъ написавшій либретто своей оперы, прекрасно знаетъ жизнь, которую рисуетъ. Онъ, кстати сказать,—одинъ изъ основателей и главныхъ дѣятелей «Mimi Pinson»,—парижской организаціи, имѣющей цѣлью насаждать среди парижскихъ работницъ хоры и давать имъ возможность слушать хорошую музыку (Mimi Pinson—имя цвѣточницы, героини извѣстнаго романа Мюрже «Богема», даващаго сюжетъ и для двухъ оперъ). Воздухъ Монмартра, съ вершины котораго открываются каменные дали Парижа, для этого типичнаго представителя парижской богемы—родной. Парижъ и жизнь для него—синонимы. Обоая жизнь, онъ обожаетъ Парижъ. Какъ въ «Трехъ сестрахъ» рефреномъ звучитъ Москва, такъ въ «Луизѣ» — Парижъ. И, какъ тамъ этотъ рефренъ полонъ символическаго значенія. Вся «Луиза»—точно незаглушимый крикъ молодости, кличъ къ свободѣ, къ любви, къ радостямъ жизни, хотя бы и наперекоръ требованіямъ ходячей морали.

Все это выливается въ одномъ словѣ: «Парижъ!», и доходитъ до апогея въ гимнѣ Парижу Жюльена и Луизы.

Но опера Шарпантье не только воспѣваетъ право на жизнь. Она говоритъ и объ изнанкѣ медали, о долгѣ жизни, объ ея неизбывномъ бремени,— правда, не на примѣрѣ Луизы и Жульена, съ которыхъ до конца оперы авторъ не рѣшается сорвать поэтической ореолъ «утра любви». Съ доскональностью, достойной Зола, Шарпантье показываетъ намъ Монмартрскій закоулокъ, и тутъ передъ нами проходитъ цѣлый рядъ живыхъ примѣровъ этой оборотной стороны «радостей Парижа». Здѣсь и бывшія парижскія прелестницы, а нынѣ нищія метельщицы и старьевщицы; и заброшенные, полубезумные старики-рабочіе, отъ которыхъ соблазны Парижа сманили дочерей; и ночной гуляка, франтъ въ цилиндрѣ, соблазнитель, олицетворяющій «наслажденія Парижа», которымъ «все вокругъ должно подчиняться и служить».

Видя такое наиболѣе вѣроятное будущее Луизы, понимаешь, если и не оправдываешь упорство ея родителей. Понимаешь ихъ проклятія громадному городу, который требуетъ все новыхъ и новыхъ гекатомбъ изъ Луизъ, Камилль, Ирмъ и, обманувъ миражемъ блеска и счастья, дѣлаетъ изъ нихъ пушечное мясо для потѣхи своего ненасытимо-колоссальнаго чрева. Весь этотъ адъ также воплотился въ одномъ, все томъ же восклицаніи: «О, Парижъ!», вырывающемся изъ устъ покинутаго отца Луизы въ концѣ оперы.

Такимъ образомъ, въ «Луизѣ» какъ бы сопоставлено индивидуальное право на жизнь съ рано или поздно разбивающими его условіями современной жизни. И это сопоставленіе, эта двуликость Парижа придаютъ «Луизѣ» совершенно особый и необычайный для оперы—особенно западной—отпечатокъ драмы социальной. Послѣднее нисколько не мѣшаетъ широко развиваться въ «Луизѣ» и драмѣ личной, психологической, что, вмѣстѣ со множествомъ привходящихъ (и большей частью счастливыхъ) эпизодовъ, придаетъ дѣйствию оперы живой, временами прямо захватывающей, интересъ.

«Луиза» первая настоящая опера Шарпантье, да покуда и послѣдняя, если не считать оперы, которую композиторъ, по слухамъ, пишетъ въ настоящее время. Въ Парижѣ «Луиза» шла впервые въ 1900 г. и съ тѣхъ поръ стала во Франціи очень популярной; ставилась она съ успѣхомъ и на множествѣ нефранцузскихъ оперныхъ сценъ. У насъ Шарпантье знали до сихъ поръ только какъ симфониста, главнымъ образомъ по его блестящей симфонической сюитѣ «Впечатлѣнія Италіи». Въ «Луизѣ» музыка играетъ если не второстепенную, то во всякомъ случаѣ подчиненную роль. Шарпантье-композиторъ вытекаетъ изъ Шарпантье-драматурга. Только съ поощренія послѣдняго рѣшается первый расправить крылья во всю ширину, какъ, напримѣръ, въ гимнъ Парижу или на празднествѣ по случаю избранія Луизы «музой Монмартра». Но все это небогато чисто-музыкальными красотами, а подчасъ и прямо слабо. Гимнъ Парижу, правда, производитъ впечатлѣніе, но когда начинаешь разбираться въ немъ, то видишь, что главная роль принадлежитъ здѣсь факторамъ какого угодно порядка, только не музыкальнымъ. Не менѣе замѣтно послѣднее и по отношенію ко многимъ другимъ болѣе сильнымъ сценамъ оперы. Даже въ полной вдохновенія сценѣ въ мастерской, гдѣ Луиза рѣшаетъ, наконецъ, откликнуться на зовъ любви и, такимъ образомъ, перестаетъ быть исключеніемъ среди подругъ,—даже и здѣсь чисто-музыкальное обаяніе суверенно властвуетъ только моментами; все же остальное рождается изъ неразрывной связи драматической ситуаціи, музыки и сценическаго воплощенія.

Шарпантье—ученикъ Масснэ. Очевидныя вліянія послѣдняго, а также итальянскихъ веристовъ не мѣшаютъ, однако, музыкѣ «Луизы» имѣть и свой собственный обликъ. «Важень въ поэмѣ стиль, отвѣчающій темѣ», и этому требованію вполнѣ удовлетворяетъ «музыкально-прикладной» стиль «Луизы». Его можно было бы назвать «стилемъ музыкальной богемы», такъ характерны для него прихотливые импрессионистскіе мазки, презрѣніе къ правиламъ обычной «гармонической морали», злоупотребленіе превосходною степенью, вообще, крайняя возбудимость.

Есть въ «Луизѣ» и лейтмотивы. Ихъ очень мало, но тѣмъ отчетливѣе

ихъ дѣйствіе. Особенно характеренъ основной лейтмотивъ оперы, нѣчто вродѣ фанфары, прекрасно выражающей душу оперы,—манящій призывъ къ чему-то радостному, блестящему. На этой фанфарѣ, кстати сказать, построено все вступленіе къ оперѣ, цѣликомъ проходящее на унисонахъ, безъ малѣйшаго признака гармоніи,—примѣръ импрессионистскаго письма «Луизы».

Изъ безчисленнаго множества другихъ примѣровъ укажу только на вплетеніе всевозможныхъ cris de Paris (крики зеленниковъ, старьевщиковъ и т. п.). Эти cris de Paris служатъ во второмъ актѣ фономъ, на которомъ развивается дѣйствіе. Но какъ ни увлекается Шарпантье деталями, онъ никогда не упускаетъ изъ виду основной жизненной линіи цѣлаго. Отъ того въ его оперѣ не чувствуется мертвыхъ точекъ. Однѣ сцены удались композитору больше, другія меньше, но всюду чувствуется движеніе, жизнь!

Все это, вмѣстѣ съ указанными выше своеобразными достоинствами «Луизы», дѣлаетъ ее однимъ изъ выдающихся оперныхъ явленій послѣдняго времени. Въ новѣйшей французской музыкѣ столь-же заслуживаетъ вниманія только опера Дебюсси «Пелеасъ и Мелисанда», являющаяся, однако, полнымъ духовнымъ антиподомъ «Луизы». Кстати сказать, «Пелеасъ» былъ также обѣщанъ въ началѣ истекшаго сезона оперой «Зимина», но обѣщаніе это осталось невыполненнымъ.

Исполняется «Луиза» хорошо. Интересны декорации. Во всемъ тонѣ исполненія чувствуется отвѣчающее сущности Луизы стремленіе отрѣшиться отъ путъ шаблоннаго опернаго режиссерства, дать реальное, но въ то же время и художественное воплощеніе «куска жизни». Мнѣ пришлось видѣть «Луизу» на мѣстѣ ея перваго боеваго крещенія, въ парижской Орѣга Comique. Солодовниковскій театръ многое, очевидно, позаимствовалъ отсюда, но вмѣстѣ съ тѣмъ и вжился въ то, чтó заимствовалъ. Замѣчательная картина въ мастерской производитъ въ московской постановкѣ даже болѣе сильное, яркое впечатлѣніе, чѣмъ въ парижской. «Луизой» дирижируетъ г. Плотниковъ. Заглавную партію поетъ г-жа Друзякина; мать Луизы—г-жа Ростовцева; отецъ—г. Бочаровъ; Жюльень—г. Лебедевъ.

Несравненно меньше, чѣмъ «Луизѣ», посчастливилось во вниманіи публики поставленному рядомъ съ ней «Генриху VIII» Сень-Санса. И вполне заслуженно.

Когда «Генрихъ VIII» впервые поставленъ былъ на сценѣ парижской Grand Opéra (въ 1883 г.), Гуно писалъ по поводу него: «Сень-Сансъ—одна изъ наиболѣе поразительныхъ музыкальныхъ организацій, какія существуютъ. Онъ знаетъ наизусть всѣхъ мастеровъ. Своимъ métier онъ владеетъ, какъ никто другой. На оркестрѣ онъ играетъ, какъ на фортепiano, и оркестрантамъ играть его такъ же удобно, какъ пианистамъ. Страхъ промахнуться въ эффектѣ ему невѣдомъ; онъ не страдаетъ ни преувеличеніемъ, ни буйностью, ни напыщенностью. Онъ умѣетъ использовать всѣ комбинаціи и всѣ средства, никому не подчиняясь рабски и ничѣмъ не злоупотребляя». То-же самое, но гораздо короче сказалъ Вагнеръ, окрестивъ Сень-Санса «лучшимъ музыкантомъ своей страны».

Все это такъ. Но въ концѣ концовъ отъ всего этого сень-сансовскаго изящества и уравновѣженности становится иногда скучно. Слушая мастерски написанную сень-сансовскую музыку, точно ѣдешь по хорошо укатанной, спокойной дорогѣ, съ которой на обѣ стороны мелькаютъ гладкіе милые виды. Но только изрѣдка дорога эта открываетъ передъ путешественникомъ глубокія пропасти, заоблачныя вершины, широкія, захватывающія перспективы. Только изрѣдка чувствуется въ музыкѣ Сень-Санса тотъ таинственный, полубезсознательный, не поддающийся учету, мощный полетъ творческаго духа, который одинъ способенъ дать искусству его высшія откровенія.

Изъ оперъ Сень-Санса больше всего запечатлѣна минутами такого вдохновенія «Самсонъ и Далила». Недаромъ больше всего и любятъ ее какъ во Франціи, такъ и за ея предѣлами.

Изъ десятка другихъ оперъ Сень-Санса сравнительно больше извѣстенъ «Генрихъ VIII» (когда-то онъ шелъ у насъ и въ Большомъ театрѣ). Но дистанція между «Генрихомъ VIII» и «Самсономъ» огромная. Первый несравненно блѣднѣе второго, ближе къ той «хорошо укатанной дорогѣ».

По сюжету это—большая историческая опера въ мейерберовскомъ духѣ. Основные моменты сюжета «Генриха VIII»—исторія Анны Болейнъ (доведенная, впрочемъ, только до кануна гибели этой второй жены вѣнецнаго шестиженца) и разрывъ съ Римомъ, благодаря которому Генрихъ VIII могъ, наконецъ, стать не только свѣтскимъ, но и духовнымъ самодержцемъ. Все это съ драматической стороны сдѣлано безъ обычной у французовъ хотя бы технической ловкости, иногда прямо-таки примитивно-неуклюже (напримѣръ, невидимая сцена казни Букингама и одновременное объясненіе короля съ Анной въ первомъ актѣ). Дѣйствующія лица обрисованы тускло, шаблонно; нѣсколько теплѣ другихъ фигура Екатерины испанской, первой жены Генриха.

Музыка «Генриха VIII» написана мастерски съ технической стороны и уже потому выше либретто. Всегда плавная, гладкая, она хорошо звучитъ, часто изящна, красива и даже не лишена выразительности (особенно въ послѣдней картинѣ, у Екатерины). Хорошо въ музыкальномъ смыслѣ сдѣлана даже грандіозная сцена синода (провозглашеніе независимой англиканской церкви и ея перваго акта,—развода Генриха VIII съ Екатериной и брака съ Анной Болейнъ). Но влить жизнь въ шаблонный замыселъ цѣлаго эта слишкомъ академическая музыка не можетъ. Слишкомъ мало въ ней драматизма, сценическаго подъема, да и просто внутренняго движенія, тепла, кипѣнія. И дѣло тутъ не въ видимомъ увлеченіи мейерберовскими образцами, а въ какомъ то отсутствіи увлеченія собственными героями. Точно композиторъ въ глубинѣ души къ нимъ холоденъ, относится чуть-ли не формально. Неудивительно, что холоденъ остается и слушатель, даже когда слухъ его ласкаетъ та или другая счастливая оркестровая звучность или мелодія.

Холодно и исполненіе оперы, въ которой заглавную партію пѣлъ г. Шевелевъ, Анну Болейнъ—г-жа Черненко; Екатерину—г-жа Шевченко-Степанова, донна Гомеца—г. Пикокъ. Дирижироваль оперой г. Плотниковъ.

«Фигляръ» во французскомъ оригиналѣ носитъ названіе «Le Jongleur de Notre Dame», причемъ имѣетъ еще подзаголовокъ «miracle». И фран-



Г. ПЕТРОВЪ ВЪ РОЛИ ХАГЕНА.
«ГИБЕЛЬ БОГОВЪ» ОПЕРА Р. ВАГНЕРА НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО
МОСКОВСКАГО БОЛЬШОГО ТЕАТРА.

цузское заглавіе гораздо лучше выражаетъ сущность оперы, чѣмъ русское. Жонглерами въ средніе вѣка назывались странствующие комедіанты-фокусники, также менестрели, нѣчто въ родѣ нашихъ скомороховъ. Но что значить «Жонглеръ Пресвятой Богоматери?» Это станеть ясно изъ пересказа содержанія оперы (на либретто М. Ленà), впервые увидѣвшей свѣтъ въ 1902 г., на сценѣ Монте-Карло.

Дѣло происходитъ въ XIV в., въ Клуни. Жанъ-жонглеръ добываетъ свое скудное пропитаніе пѣсенками, танцами, фокусами. Ему приходится угождать вкусамъ толпы, по ея требованію пѣть гимны пьянству (на церковные напѣвы) и т. п. Возмущенный пріоръ монастыря готовъ предать фигляра проклятію, но, видя его искреннее раскаяніе, убѣждаетъ бросить міръ и уйти въ монастырь. Жанъ сначала колеблется, — жаль свободы, — но все же становится монахомъ. Окончательно рѣшающую роль при этомъ играетъ *argumentum ad ventrem*: фигляръ жилъ всегда впроголодь, а добродушный монастырскій поварь отецъ Бонифаций такъ соблазнительно демонстрируетъ прелести монастырскихъ трапезъ!

Въ монастырѣ всѣ служатъ Пресвятой Дѣвѣ, чѣмъ могутъ: кто поэзіей, кто музыкой, кто скульптурой или живописью. Но что въ кругу высокихъ искусствъ можетъ сдѣлать ярмарочный фигляръ, даже и латыни не знающій? Надъ нимъ смѣются. Но и въ немъ горитъ пламень вѣры и онъ хочетъ принести Мадоннѣ свое лучшее. Но какъ? «Что кому дано, тѣмъ тотъ и служить Господу», — эти слова Бонифация воспаляютъ Жана: онъ отдастъ Богоматери *свое* искусство, и, полный восторга, поетъ Ей свои пѣсни (военныя, любовныя, пастушескія), пляшетъ передъ Нею.

Монахи въ ужасѣ: это — кощунство! Они бросаются на Жана, готовы растерзать его. Но свершается чудо: Мадонна благословляетъ фигляра, принесшаго Ей все, что имѣлъ. Озаренный неземнымъ свѣтомъ Жанъ умираетъ.

Не правда-ли красивая легенда? Но странно, что прельстился ею именно Масснэ. Онъ, который во всѣхъ своихъ операхъ воспѣвалъ женщину, — отъ Евы до Манонъ, — и снова женщину, и опять женщину, взялся вдругъ

за оперу, въ которой среди дѣйствующихъ лицъ нѣтъ ни одной женщины! Онъ, который всю жизнь на всѣ лады варьироваль свою томно-изнывающую, настойчиво-страстную, чувственную мелодію, вдругъ вдохновился сюжетомъ, гдѣ именно такой мелодіи нѣтъ мѣста. Точно нарочно: «думаете, не справлюсь? Посмотримъ!»

Но нѣтъ, не справился. Не даль того высшаго экстаза, который только и могъ бы освятить центральный моментъ оперы, — сцену фигляра передъ святыней. У Масснэ здѣсь не высшее служеніе духа, а скорѣй какой-то дивертиссментъ. Да и подборъ мелодій въ «Фиглярѣ» (частью, повидимому, старинныхъ) нельзя назвать счастливымъ. Онъ жидковаты. Да и вся опера производитъ впечатлѣніе какой-то разжиженности, — и въ смыслѣ лирики и въ смыслѣ сюжета, насильственно растянутого на три акта. Но, разумѣется, какъ всегда, у Масснэ, все «хорошо сдѣлано». Нѣкоторыя сцены даже очень милы, вродѣ, напримѣръ, спѣвки монаховъ. Настоящій Масснэ чувствуетъ въ аріозо Жана въ 3-мъ актѣ («Vierge!»), но по духу эта красивая «любовная мелодія» не то, что здѣсь требуется. Крупная роль отведена въ оперѣ григоріанскимъ католическимъ напѣвамъ. Нашей публикѣ они чужды и это иногда дѣлаетъ непонятнымъ даже смыслъ дѣйствія, — напримѣръ, въ сценѣ возмущенія пріора гимномъ вину (на церковный напѣвъ). Мѣсто *alleluia* у насъ заняла здѣсь «слава, слава»; мѣсто-же *Notre Dame* — «Луиза», относительно которой не сразу даже можно сообразить, что это — святая. Да и многое существенное для монастырской обстановки у насъ, разумѣется, не могло быть представлено.

Исполнялась опера, что называется, только «прилично». Можетъ быть, при иномъ болѣе разработанномъ, камерномъ и, главное, интимно-одушевленномъ, исполненіи «Фиглярѣ» могъ бы оказаться сколько-нибудь жизнеспособнымъ и у насъ. Но при наличныхъ условіяхъ ему оставалось надѣяться только на помощь *mirac'l'a*, чего, какъ и полагается въ наши дни, конечно, не случилось...

Автора послѣдней зиминской новинки, д'Альбера, у насъ знали до сихъ поръ только какъ піаниста, и піаниста первокласснаго. Но, подобно

Листу, д'Альберъ предпочелъ, однако, творчество карьерѣ виртуоза, которую, кажется, забросилъ совершенно. Д'Альберу теперь 47—48 лѣтъ. Самыя раннія и довольно многочисленныя сочиненія его относились главнымъ образомъ къ музыкѣ фортепіанной, камерной, симфонической и въ значительной степени запечатлѣны были духомъ Брамса. Затѣмъ д'Альберъ круто повернулъ въ сторону театра, для котораго и написалъ съ тѣхъ поръ около десятка оперъ. Оперные первенцы его «Гисмонда» (1895 г.), «Гернотъ», «Каинъ»—были данью тогдашнему (да и не только тогдашнему) нѣмецкому (да и не только нѣмецкому) оперному Молоху,—Вагнеру. Успѣха эти музыкальныя трагедіи не имѣли, точно также, какъ «Рубинъ», въ которомъ д'Альберъ пытался уже освободиться отъ вагнеризма. Полнымъ контрастомъ къ первымъ операмъ д'Альбера явилась музыкальная комедія въ легкомъ французскомъ жанрѣ «Отъѣздъ», обратившая на себя уже больше вниманія. За «Отъѣздомъ» послѣдовали «Импровизаторъ» (картинки итальянскаго карнавала) и, наконецъ, «Въ долинь» (Прага, 1903 г.). Изъ всего, что написалъ д'Альберъ для сцены (включая сюда и позднѣйшія его оперы «Flauto solo» и «Трагальдабасъ»), «Долина» имѣла наибольшій успѣхъ и впервые создала д'Альберу сравнительно широкую «оперную» извѣстность въ Германіи.

Либретто «Долины» («Tiefeland») написано вѣнскимъ драматургомъ Лотаромъ по испанской драмѣ Guirra. Дѣйствіе происходитъ частью на высотахъ Пиренеевъ, частью у ихъ подножія, въ долинь. Горы и долина здѣсь не только мѣста дѣйствія, но и символы. Горы—просторъ, свобода, близость къ природѣ, а стало-быть, по рецепту, данному еще Жанъ-Жакомъ Руссо, нравственная чистота и цѣльность; низина—тѣснота, міазмы тѣлесныя и духовныя, низкія страсти и интриги. Представитель горъ—пастухъ Педро, парень простой, неуклюжій, но чистый сердцемъ, которому въ мірѣ не хватаетъ только одного—жены. Представитель низины—жестокій, коварный донъ-Себастіано, крупный землевладѣлецъ, которому принадлежитъ все кругомъ на два дня пути. Всѣ дѣйствующія лица оперы—у него на службѣ. Дѣла его, однако, пошатнулись и для ихъ поправленія ему необ-

ходимо жениться на богатой. Но это возможно лишь в томъ случаѣ, если онъ откажется отъ компрометирующей его связи съ Мартой, бывшей уличной полутанцовщицей, полунищей. И вотъ Себастьяно для вида дѣлаетъ Педро мужемъ Марты и мельникомъ. Отъ Марты, однако, онъ нисколько не думаетъ отказываться и впредь. Несчастная боится, даже ненавидитъ «хозяина», но онъ точно гипнотизируетъ ее и распоряжается ею, какъ своей вещью. Ненавидитъ Марта сначала и Педро, котораго считаетъ просто продажнымъ. Но скоро она убѣждается въ противномъ. Ее трогаетъ разсказъ Педро о томъ, какъ онъ одинъ-на-одинъ задушил волка, подкравагося къ овечкѣ; отъ чистой пламенной любви пастуха впервые въ жизни загорается и ея сердце. Всѣ кругомъ смѣются въ лицо Педро, но онъ не знаетъ, почему. Марта проситъ разъяреннаго Педро убить ее, но, заглянувъ къ ней въ душу, онъ хочетъ забыть прошлое, не стремится даже узнать имя оскорбителя, о существованіи котораго сталъ догадываться. Только бы прочь отсюда, изъ душевной, мерзкой долины! И они хотятъ бѣжать въ горы. Но тутъ является Себастьяно. Педро сначала довольно смиренно принимаетъ даже пощечину отъ него: вѣдь Себастьяно— «хозяинъ», да къ тому же женилъ его на Мартѣ. Но когда Марта раскрываетъ ему глаза на истинную роль Себастьяно, Педро предлагаетъ послѣднему нѣчто въ родѣ дуэли безъ оружія: кто кого задушитъ. Себастьяно хочетъ бѣжать, но поздно! Онъ гибнетъ. «Я убилъ волка!»—кричитъ Педро и вмѣстѣ съ Мартой убѣгаетъ въ горы. Долина такимъ образомъ посрамлена, горы торжествуютъ и барометръ получаетъ значеніе показателя не только давленія воздушнаго, но и давленія нравственнаго...

Этотъ сильный сюжетъ разработанъ со сценической стороны умѣло. Его зротическая «перепсихологія», правда, слишкомъ тонка для примитивной пастушески-крестьянской среды, герои которой временами смахиваютъ оттого на какихъ-то романтическихъ гидальго. Но въ оперѣ это меньше бросается въ глаза, ибо музыкѣ вообще свойственно придавать переживаніямъ характеръ болѣе отвлеченный, идеализованный. И потому, если есть итальянская «Деревенская честь», почему не быть и испанской?

О «Деревенской чести» я упомянул не случайно. Духъ веризма вѣтетъ надъ «Долиной» д'Альбера, что видно было уже при пересказѣ дѣйствія оперы. Дѣйствіе это само по себѣ, безъ музыки, изобиловало бы слишкомъ грубыми, жесткими «шоками». Но д'Альберъ своей музыкой стремится эстетически поднять эти шоки, не столько обострить, усилить выразительность слова и дѣйствія, сколько смягчить ихъ, утончить. И это до извѣстной степени удается композитору. Многое въ либретто онъ лишь слегка «подмалевываетъ» музыкой или почти вовсе оставляетъ безъ нея. Речитативы его часто на одной нотѣ, еле поддержаны оркестромъ. Да и, вообще, стиль д'Альбера нельзя назвать сложно-полифоническимъ въ вагнеровскомъ смыслѣ. Лейтмотивы играютъ въ немъ, правда, крупную роль, но примѣняются они въ иномъ, скорѣе римско-корсаковскомъ родѣ. Д'Альберъ строитъ изъ нихъ цѣлыя закругленныя аріи и вокальныя фразы. У него есть даже нѣчто вродѣ лейтъ-аріи, нѣсколько разъ повторяющейся частью въ голосахъ, частью въ оркестрѣ: первый разъ передъ сценой свадьбы (fis-moll), затѣмъ на фонѣ колоколовъ и т. д. Этотъ своеобразный лейтмотивизмъ отличаетъ д'Альбера отъ итальянскихъ веристовъ, къ которымъ стиль его, съ другой стороны, приближается своей горячностью, стремленіемъ подчеркнуть всѣ изгибы «драматической кривой», дать съ нихъ «моментальную фотографію» въ звукахъ. Если ко всему этому прибавить, что д'Альберъ, какъ и веристъ, пишетъ, имѣя въ виду большую публику, что онъ владѣетъ оркестровой палитрой и для лирическихъ моментовъ умѣетъ найти если не оригинальную, то выразительную и порой красивую мелодію, то станетъ понятенъ успѣхъ «Долины»,—особенно въ Германіи, столь бѣдной за послѣдніе годы на оперные «Treffert'ы».

Въ Москвѣ «Долина» исполняется въ нѣсколько измѣненномъ видѣ. Прологъ (у Педро, въ горахъ) и первый актъ (у Марты, внизу) составляютъ въ оригиналѣ одно дѣйствіе и раздѣлены только оркестровой интерлюдіей. У насъ-же прологъ превратили въ отдѣльное, самостоятельное дѣйствіе, причѣмъ интерлюдію пришлось сдѣлать концомъ этого новаго дѣйствія, а ея харак-

БАЛЕТЪ.

терную пастушескую мелодію поручить Нандо, товарищу Педро (самъ Педро уже ушелъ въ долину). Такимъ образомъ, этотъ звучащій символъ горъ, играющій въ оперѣ такую роль, оказывается въ памяти слушателя случайно связаннымъ съ эпизодической фигурой Нандо, а не Педро, какъ должно было бы быть. Этой одинокой мелодіей кларнета композитору, кстати сказать, сразу удается создать необходимое «альпійское» настроеніе; да пожалуй и вообще лучше всего удался композитору «нагорный» актъ.

Опера недурно поставлена и исполняется. Главныя партіи поютъ гг. Друзякина (Марта), Дамаевъ (Педро), Бочаровъ (Себастьяно). Дирижируетъ г. Палицынъ.

БАЛЕТЪ.

М. ЛИКИАРДОПУЛО.



БАЛЕТНЫЕ спектакли сезона 1911—1912 г.г. въ Московскомъ Большомъ театрѣ открылись 4-го сентября «Лебединымъ озеромъ», съ г-жей Гельцеръ въ роли Одетты. Прекраснымъ партнеромъ талантливой балерины, съ успѣхомъ гастролировавшей все лѣто въ Лондонѣ, былъ Зигфридъ—г. Тихомировъ 1-й. Въ испанскомъ танцѣ обычный успѣхъ выпалъ на долю г-жи Федоровой 2-й. Въ отчетномъ сезонѣ «Лебединое озеро» повторено не было въ виду того, что декорации, порядкомъ потрепавшіяся, были проданы г. Дягилеву; къ будущему сезону для «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» изготовляются новыя декорации и костюмы по эскизамъ акад. Коровина. Для перваго спектакля перваго абонементна 11-го сентября былъ поставленъ не шедшій въ предыдущемъ сезонѣ «Донъ-Кихотъ», съ Китри—г-жей Гельцеръ, Донъ-Кихотомъ—г. Чудиновымъ 1-мъ и Санхо-Панчо—г. Рябцевымъ. Роли подругъ Дульцинеи были поручены г-жамъ Грековой 1-й и Андерсенъ. Уличной танцовщицей была г-жа Федорова 2-я, исполнявшая со свой-

ственнымъ ей блескомъ «Танецъ съ кинжалами» и «Мерседесъ». Въ классическихъ вариацияхъ проявили много обѣщаній молодья солистки, г-жи Андерсенъ и Фроманъ.

18-го сентября для открытія второго абонемена была дана «Спящая красавица». Въ роли «царевны Авроры» выступила г-жа Коралли, съ каждымъ разомъ укрѣпляющая и подтверждающая возлагаемая на нее надежды. Фею Сирени играла молодая солистка г-жа Андерсенъ, понемногу осваивающаяся съ мимическими ролями. Остальныя феи были распределены между г-жей Станиславской и молодыми солистками, г-жами Адамовичъ 2-й, Кригеръ, Павловой, Фроманъ. Какъ всегда, шумно встрѣтили г-жу Федорову 2-ю и г. Рябцева въ танцѣ «Бѣлой кошечки и Кота въ сапогахъ». Четко прошелъ танецъ «Голубой птицы и принцессы» Флорины у г-жи Андерсенъ и г. Жукова. Красивымъ Демирэ былъ г. Тихоміровъ. Смѣнившая въ Лондонѣ г-жу Гельцеръ г-жа Балашова снова выступила передъ московской публикой 21-го сентября въ «Золотой рыбакѣ». Роль Старухи играла г-жа Федорова 2-я. Для второго спектакля перваго абонемена была поставлена «Коппелія». Безупречной Сванильдой была г-жа Гельцеръ, какъ всегда бывшая предметомъ восторженныхъ рукоплесканій зала; значительную часть успѣха нужно отнести и на долю ея партнера Франца—г. Тихомірова. Прекраснымъ Коппеліусомъ былъ талантливый г. Рябцевъ; хорошо задуманъ и отлично выполненъ рисунокъ роли китаецка-автомата у г. Кузнецова 1-го. Въ классической вариации «Заря» большой успѣхъ имѣла г-жа Балашова. 28-го въ составъ сборнаго спектакля въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ былъ включенъ 5-й актъ «Конька-Горбунка» съ г-жей Гельцеръ—Царь-Дѣвницей. Цыганскій танецъ Брамса исполнила г-жа Коралли; уральскій—г-жа Андерсенъ и г. Тихоміровъ; малороссійскій—г-жа Балашова и г. Сидоровъ. Такимъ образомъ, въ сентябрѣ состоялось 6 балетныхъ спектаклей, включая сюда сборный.

Въ октябрѣ балетныхъ спектаклей было 7. 2-го для второго абонемена повторили «Донъ-Кихота» съ нѣкоторыми измѣненіями въ распредѣленіи ролей. Подругами Дульцинеи на этотъ разъ были г-жи Адамовичъ 2-я

и Фроманъ. Уѣхавшую въ Лондонъ г-жу Федорову 2-ю въ «уличной танцовщицѣ» замѣнила г-жа Коралли, а въ танцѣ Мерседесъ молодая солистка г-жа Девильеръ. Въ «болеро» дебютировала другая молодая солистка, быстро вырабатывающаяся въ прекрасную характерную танцовщицу—г-жа Адамовичъ 2-я. Съ классическими вариациями выступили г-жи Андерсенъ, Маклецова, Фроманъ, г. Тихоміровъ. 5-го октября шелъ «Конекъ-Горбунокъ», съ «Царь-дѣвицей»—г-жей Балашовой, Иванушкой—г. Рябцевымъ, и ханомъ—г. Сидоровымъ. Жену хана играла вмѣсто г-жи Федоровой 2-й—г-жа Мосолова 2-я. Танцы «оживленныхъ ковровъ» блестяще прошли въ исполненіи молодежи—г-жъ: Адамовичъ, Андерсенъ, Маклецовой и Фроманъ. Pas de deux Солнечнаго луча и Жемчужины исполнили г-жа Маклецова и г. Жуковъ. Въ роли «Луны» и «уральскомъ танцѣ» заболѣвшую г-жу Грекову 1-ю экспромптомъ замѣнила г-жа Мухина. Въ «малороссійскомъ танцѣ» впервые дебютировала новая пара: г-жа Адамовичъ 2-я и г. Кузнецовъ 1-й, имѣвшія заслуженный успѣхъ Цыганскій танцевала г-жа Девильеръ, латышскій—г-жа Домашева и г. Бекъ. Третьимъ спектаклемъ перваго абонеента 9-го октября шла «Баядерка», съ г-жей Гельцеръ въ роли Никии. Прекрасныя качества недюжинной мимистки показала г-жа Коралли, играя впервые роль Гамзатти. Хорошую фигуру рабыни Айи дала г-жа Девильеръ. Прекрасные гримы и образы дали гг. Никитинъ 1-й (Раджа), Тихоміровъ (Солоръ), Сидоровъ (браминъ), Чудиновъ (старый факиръ). Шумный успѣхъ въ индусскомъ танцѣ имѣли г-жа Балашова и г. Рябцевъ. Въ танцѣ «Ману» выступили г-жа Фроманъ и воспитанница выпускнаго класса г-жа Кандаурова, обѣщающая вырабататься въ хорошую танцовщицу. Въ отдѣльныхъ вариацияхъ надо упомянуть г-жъ Мосолову 1-ю, Маклецову и г. Жукова. 12-го октября повторили «Спящую красавицу» съ г-жей Коралли—Авророй, и г-жей Мосоловой 1-й—Феей Сирени. Танецъ Бѣлой кошечки и Кота въ сапогахъ на этотъ разъ танцевали г-жа Балашова и г. Рябцевъ; танецъ Голубой птицы и принцессы Флорины—г-жа Маклецова и вернувшійся изъ отпуска (тоже изъ Лондона) талантливый молодой танцовщикъ г. Новиковъ. Для

третьяго спектакля второго абонемена дали 16-го октября «Волшебное зеркало». Принцессой была г-жа Балашова, подругами ея—г-жи Андерсенъ и Мосолова 1-я. Интересъ спектакля свелся главнымъ образомъ къ выступленію въ роли Принца г. Новикова (получившаго заграничный отпускъ на одинъ годъ и гастролирующаго въ Англии съ г-жей Павловой), уходъ котораго весьма ощутителенъ для Московскаго балета, въ теченіе послѣднихъ двухъ лѣтъ лишившагося цѣлага ряда прекрасныхъ танцовщиковъ: гг. Мордкина, Козлова 1-го, Волинина, Новикова. Отсутствующую г-жу Федорову 2-ю замѣнили въ мазуркѣ первой картины—г-жа Адамовичъ 2-я, въ краковякѣ послѣдняго акта—г-жа Шелепина 2-я. Съ классическими вариациями выступили г-жи Андерсенъ, Мосолова 1-я, г. Жуковъ, Свобода. Послѣ почти двухгодичнаго перерыва возобновили 23-го октября (4-й спектакль перваго абонемена) «Жизель». Это безусловно одинъ изъ самыхъ удачныхъ спектаклей въ балетномъ репертуарѣ Московскаго Большаго театра, какъ по общей выдержанности и стильности самой постановки (особенно перваго акта), такъ и по исключительно подходящимъ даннымъ исполнительницы заглавной роли г-жи Коралли. и ея прекрасному исполненію. Въ «Жизели» г-жа Коралли проявляетъ себя не только законченной танцовщицей, но находитъ просторъ для своего исключительнаго мимическаго таланта, съ каждымъ годомъ, съ каждымъ выступленіемъ совершенствующагося и развивающагося въ настоящее драматическое дарованіе. Въ лицѣ г-жи Коралли московскій балетъ безспорно имѣетъ выдающуюся артистку, которой несомнѣнно суждено занять въ будущемъ почетное мѣсто въ исторіи хореографическаго искусства. Въ роляхъ герцога Лоиса и повелительницы Виллисъ—г. Тихоміровъ и г-жа Мосолова 1-я невольно заставляли вспомнить прежнихъ исполнителей г. Мордкина и г-жу Балдину. Красивый внѣшній образъ Батильды даетъ г-жа Балашова. Въ одномъ спектаклѣ съ «Жизелью» шелъ «Дивертисментъ» (Etudes) въ постановкѣ г. Горскаго. Въ этуѣ «En orange» выступили г-жа Балашова и г. Жуковъ. Мазурку Шопена исполнили г-жа Шелепина 2-я и г. Лашининъ; вальсъ «Caprice» г-жи Мосолова 1-я и г. Свобода; «Танецъ

Анитры» Грига—г-жа Девильеръ. 30-го октября (4-й спектакль второго абонемент) повторили «Баядерку» съ прежнимъ составомъ исполнителей.

Въ ноябрѣ балетныхъ спектаклей было шесть. 2-го ноября снова дали «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ заглавной роли и съ почти неизмѣненнымъ составомъ исполнителей. 6-го ноября (5-й спект. перваго абонемент) возобновили тоже не шедшую почти два сезона «Дочь Фараона». Роль Бинтъ-Анты исполнила г-жа Гельцеръ, Хиты—г-жа Балашова, сестеръ Бинтъ-Анты—г-жи Мосолова 1-я и Грекова 1-я, Рамзеса—г. Чудиновъ 1-й, англичанина—г. Тихоміровъ 1-й, слуги его—г. Рябцевъ. Кромѣ того, участвовалъ рядъ солистокъ: г-жи Адамовичъ 2-я, Домашева, Кригеръ, Мухина, Мосолова 2-я, Павлова, Станиславская, Шелепина 2-я; изъ мужчинъ г. Жуковъ, Голейзовскій. 13-го ноября прощалась съ московской публикой передъ отъѣздомъ въ Америку г-жа Гельцеръ. Былъ возобновленъ «Саламбо» (пятый спектакль второго абонемент). Новымъ Гамилькаромъ былъ г. Никитинъ 1-й; покинувшихъ московскую балетную труппу г. Мордкина и Козлова 1-го въ роли Мато замѣнилъ г. Сидоровъ, раба Спендія, какъ всегда, игралъ г. Карцевъ, Нарр'Аваса—г. Жуковъ. Богиней Танитъ была г-жа Коралли. Въ «танцѣ со змѣями» г-жу Федорову 2-ю замѣнила г-жа Балашова. Безплатнымъ утренникомъ для учащихся 14-го ноября шла «Коппелія» съ Сванильдой—г-жей Гельцеръ. Въ танцѣ «Зари» выступила г-жа Мосолова 1-я, въ «Работѣ»—г-жа Андерсенъ. Остальные исполнители прежніе. 23-го ноября повторили «Жизель» съ г-жей Коралли и новой исполнительницей Мирты—г-жей Андерсенъ. «Ди-вертисментъ» шелъ съ вышеприведеннымъ составомъ исполнителей. 27-го ноября для перваго абонемент (6-й спектакль) повторили «Волшебное зеркало» съ принцессой—г-жей Балашовой, принцемъ—г. Тихоміровымъ. Въ мазуркѣ г-жу Федорову 2-ю снова замѣняла г-жа Адамовичъ 2-я; въ отдѣльныхъ вариацияхъ надо упомянуть г-жъ Маклецову, Грекову 1-ю, Андерсенъ, Фроманъ и г. Жукова.

Наибольшее число балетныхъ спектаклей выпало на декабрь—двѣнадцать. 4-го числа (шестой спект. второго абонемент) опять шла

«Жизель» (съ г-жей Коралли) и «Дивертисментъ». 6-го декабря бесплатнымъ утренникомъ для учащихся—«Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой. До нѣкоторой степени событіемъ сезона была постановка 7-го декабря балета «Саламбо» съ г-жей Коралли въ заглавной роли, вмѣсто уѣхавшей въ Нью-Йоркъ г-жи Гельцеръ. Несмотря на опасенія скептиковъ, г-жа Коралли не только блестяще справилась со своей трудной задачей, но вызвала единодушные восторженные отзывы критики, нашедшей, что артистка по своимъ внѣшнимъ даннымъ и характеру своего дарованія какъ нельзя лучше подходитъ къ этой роли. Мнѣніе это, очевидно, раздѣляютъ и администрація московскаго балета, т. к. даже по возвращеніи г-жи Гельцеръ роль «Саламбо» до конца сезона исполняла безъ очереди г-жа Коралли. Въ томъ же спектаклѣ произошла и перетасовка нѣкоторыхъ другихъ ролей. Роль богини Танитъ перешла къ г-жѣ Балашовой, которую въ «танцѣ со змѣями» замѣнила г-жа Девильеръ. Исполнительницей же «ливійскаго танца» дебютировала г-жа Адамовичъ 2 я, окончательно занявшая одно изъ первенствующихъ мѣстъ среди характерныхъ танцовщицъ московскаго балета. 10-го декабря въ сборномъ спектаклѣ въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ, посвященномъ произведеніямъ Чайковскаго, шель третій актъ «Спящей красавицы» съ Авророй—г-жей Балашовой и принцемъ Дезирэ—г. Тихоміровымъ 1-мъ, 11-го декабря для перваго абонемента (7-й спектакль) повторили «Саламбо» съ г-жей Коралли въ заглавной роли и предыдущимъ составомъ исполнителей. Только въ роли Гамилькара г. Никитина 1-го замѣнилъ вернувшійся изъ Америки г. Булгаковъ. Седьмымъ спектаклемъ втораго абонемента дали «Конекъ-Горбунокъ» съ новой исполнительницей роли Царь-дѣвicy—г-жей Мосоловой 1-й. Были замѣны и среди другихъ исполнительницъ: роль любимой жены хана играла г-жа Девильеръ, «Луны»—г-жа Грекова 1-я; въ мало-россійскомъ танцѣ вмѣсто г-жи Адамовичъ 2-й выступила г-жа Рейзенъ. 27-го декабря утромъ опять шель «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой въ главной роли. 28-го, тоже утромъ,—«Спящая красавица» съ Авророй—г-жей Балашовой, и г. Жуковымъ въ роли принца Дезирэ. 28-го

БАЛЕТЪ.

вечеромъ въ сборномъ спектаклѣ въ пользу Убѣжища для увѣчныхъ воиновъ возобновили давно не шедшую «Фею куколь» съ г-жей Коралли въ роли феи. Въ рока соміе большой успѣхъ имѣли г-жа Балашова и г. Рябцевъ. 29-го декабря утромъ шло «Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой; 30-го вечеромъ повторили «Золотую рыбку», на этотъ разъ съ г-жей Мосоловой—«Золотой рыбкой» и г-жей Некрасовой—старухой; 31-го, утромъ дали еще разъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой.

Въ январѣ было девять балетныхъ спектаклей. Въ день Нового года дали «Саламбо» съ г-жей Коралли и безъ измѣненій въ составѣ главныхъ исполнителей. 8-го января (восьмой спектакль перваго абонементна) шла «Спящая красавица» съ г-жей Балашовой—Авророй, г. Тихомировымъ—принцемъ Дезирэ, г-жей Мосоловой 1-й—феей Сирени. Роли остальныхъ фей достались солисткамъ: г-жамъ Кригеръ, Маклецовою, Мосоловой 2-й, Адамовичъ 2-й, Домашевою. Въ «Бѣлой кошечкѣ» снова появилась передъ московскою публикой, послѣ трехмѣсячнаго отсутствія, г-жа Федорова 2-я. 15-го января съ обычной торжественностью, при переполненномъ нарядной публикой залѣ, состоялся ежегодный бенефисъ кордебалета, съ которымъ всегда совпадаетъ очередная балетная новинка. Въ нынѣшнемъ сезонѣ новинкой этой было возобновленіе «Корсара» Сень-Жоржа и Мазилье, кореннымъ образомъ передѣланнаго и видоизмѣненнаго и совершенно заново поставленнаго московскимъ балетмейстеромъ г. Горскимъ. Трудъ г. Горскаго нужно признать одной изъ самыхъ удачныхъ постановокъ въ московскомъ балетѣ, и онъ по справедливости и по заслугамъ былъ оцѣненъ даже широкими слоями публики, наполнявшей биткомъ Большой театръ въ дни спектаклей «Корсара», выдержавшаго до конца сезона шестнадцать представлений при полныхъ сборахъ. Успѣхъ г. Горскаго раздѣлили ак. Коровинъ, авторъ чудесныхъ, сочныхъ декораций и костюмовъ, и г. Вальцъ, достигшій въ механическихъ приспособленіяхъ для послѣдней картины съ волнующимся моремъ, движущейся и тонущей фелюгой, прямо небывалой реальности сценической иллюзіи. Изъ исполнителей первенствующее мѣсто критика отвела г-жѣ Гельцеръ въ роли Медоры. Едино-

душное одобреніе исполненіемъ роли Гюльнари вызвала г-жа Коралли; прекраснымъ Конрадомъ признанъ г. Тихоміровъ 1-й; интересный обликъ еврея Исаака далъ г. Рябцевъ. Изъ отдѣльныхъ танцевъ наибольшая доля успѣха выпала «Форбану» въ исполненіи г-жи Балашовой и г. Сидорова; и «танцамъ невольницъ» въ исполненіи солистокъ—г-жъ Адамовичъ 2-й, Девильеръ, Фроманъ, Шелепиной 2-й. 18-го января «Корсаръ» былъ повторенъ съ тѣмъ же составомъ исполнителей. 20-го января въ торжественномъ спектаклѣ для англійскихъ гостей даны были въ числѣ другихъ 2-й актъ «Жизни за Царя» (цѣликомъ занятый балетомъ), гдѣ наибольшій успѣхъ выпалъ на долю мазурки, въ исполненіи г-жъ Коралли, Мосоловой 1-й, Адамовичъ 2-й, Шелепиной 2-й и г.г. Сидорова, Никитина 1-го, Степанова и Жукова. Кромѣ того, данъ былъ 5-й актъ «Конька-Горбунка» съ Царь-дѣвицей—г-жей Гельцеръ, Иванушкой—г. Рябцевымъ; «малороссійскій» танцевали г-жа Балашова и г. Сидоровъ, «цыганскій»—г-жа Федорова 2-я. 22-го января, восьмымъ спектаклемъ второго абонемента шель «Корсаръ» съ маленькими измѣненіями въ афишѣ: въ «Форбанѣ» вмѣсто г-жи Балашовой танцевала г-жа Федорова 2-я; въ «танцахъ невольницъ» вмѣсто г-жъ Фроманъ и Девильеръ—г-жи Кригеръ и Мосолова 2-я. 25-го, 29-го (9-й спектакль перваго абонемента) и 31-го января (торжественный спектакль для французскихъ гостей) шель «Корсаръ», съ г-жами Гельцеръ и Коралли въ заглавныхъ роляхъ.

Въ февралѣ было шесть балетныхъ спектаклей. Утромъ 2-го шли «Жизель» и «Фея куколъ» съ г-жей Коралли въ заглавныхъ роляхъ. Мирту въ «Жизели» играла г-жа Андерсенъ. Въ «Феѣ куколъ» polka со-пѣтике исполнили г-жа Балашова и г. Рябцевъ; Пьеро—г. Кузнецовъ 1-й, китайца—г. Блохинъ. 3-го февраля данъ былъ «Корсаръ» съ запаснымъ составомъ солистокъ (г-жи Маклецова, Кригеръ, Мосолова 2-я, Рейзень) въ «танцѣ невольницъ». Утромъ 4-го февраля шель «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Мосоловой 1-й—Царь дѣвицей, г-жей Федоровой 2-й—любимой женой хана. 5-го февраля взамѣнъ объявленной «Коппелии» второму абонементу (9-й спектакль) вторично дали «Корсара». 19-го для послѣдняго спектакля

перваго абонементна быль поставлень «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Гельцеръ въ роли «Царь-Дѣвцы», г-жей Федоровой 2-й въ роли жены хана. 22-го февраля опять шель «Корсаръ».

7-го марта въ десятый разъ быль поставлень «Корсаръ», 11-го для закрытія абонементныхъ спектаклей возобновили не шедшіи съ прошлаго сезона «Аленькій цвѣточекъ» съ г-жей Балашовой въ роли «Меньшей Дочери» и г. Тихомировымъ 1-мъ—Королевичемъ. Въ танцѣ «дикихъ людей» выступили г-жа Федорова 2-я и г. Рябцевъ; «заморскихъ змѣекъ» и «укротителей»—г-жи Андерсенъ, Адамовичъ 2-я, г.г. Свобода, Жуковъ; въ танцѣ «восточныхъ гостей»—г-жа Федорова 2-я, «испанскомъ»—г-жа Девильеръ и г. Лащилинъ, «италіанскомъ» г-жи Мосолова 1-я, Андерсенъ, г.г. Свобода и Жуковъ. Отдѣльныя варіаціи поручены были г-жамъ Мосоловой 1-й, Фроманъ, Рейзенъ, Павловой, Станиславской, Грековой 1-й. 27-го марта шель «Корсаръ». Изъ восьми балетныхъ спектаклей, состоявшихся въ апрѣлѣ, пять выпали на долю «Корсара» (1-го, 8-го, 11-го, 15-го и 29-го апрѣля). На спектаклѣ 11-го числа внезапно заболѣвшую г-жу Коралли въ роли Гюльнара замѣнила г-жа Балашова, игравшая ту же роль и 15-го. 4-го апрѣля шель «Саламбо» съ г-жей Коралли—въ заглавной роли, г-жей Балашовой—богиней Танигъ, г-жей Федоровой 2-й въ танцѣ со змѣями и г-жей Адамовичъ 2-й въ «ливійскомъ». 18-го шель «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Мосоловой 1-й въ роли Царь-дѣвцы; 22-го шла «Спящая красавица» съ Авророй—г-жей Балашовой, и при участіи г-жъ Федоровой 2-й, Андерсенъ (фея Сирени), Кригеръ, Маклецовою, Фроманъ, Адамовичъ 2-й, Павловой, г.г. Жукова (принца Дезирэ), Рябцева, Свобода, Голейзовскаго. 29-го апрѣля балетный сезонъ закрылся «Корсаромъ» съ первоначальнымъ составомъ исполнителей.

Въ общемъ итогѣ въ теченіе сезона 1911—1912 гг. въ Московскомъ Большомъ театрѣ балету было отведено 53 полныхъ спектакля+4 частичныхъ (вошедшіе въ составъ сборныхъ спектаклей отдѣльные акты балетовъ). Эти 57 спектаклей составились изъ слѣдующихъ 15-ти балетовъ (считая «Дивертисментъ Etudes» за балетъ): *Корсаръ* (16 разъ), *Конекъ-Горбу-*

нокъ (8), *Спящая красавица* (5), *Саламбо* (5), *Волшебное зеркало* (4), *Жизель* (4), *Etudes* (3), *Донъ-Кихотъ* (2), *Золотая рыбка* (2), *Коппелия* (2), *Баядерка* (2), *Фея куколъ* (2), *Лебединое озеро* (1), *Дочь фараона* (1), *Аленькій цвѣточекъ* (1). Къ этому надо еще добавить одинъ разъ прошедшій третій актъ «Спящей красавицы» и дважды—пятый актъ «Конька-Горбунка» въ сборныхъ спектакляхъ.

Между нашей балериной г-жеи Гельцеръ и первыми танцовщицами, играющими балеты: г-жамъ Балашовой, Коралли и Мосоловой 1-й, эти спектакли распредѣлились слѣдующимъ образомъ:

На долю г-жи Гельцеръ пришлось 26 полныхъ балетовъ и 2 отдѣльныхъ акта въ сборныхъ спектакляхъ; на долю: г-жи Балашовой—13 балетовъ и 1—отдѣльный актъ въ сборномъ спектаклѣ; г-жи Коралли—12 балетовъ; г-жи Мосоловой 1-й—4 балета.

Балетную школу окончилъ послѣднй выпускъ стараго пріема въ количествѣ 7 воспитаницъ и 4 воспитанниковъ. Какъ извѣстно, въ московское театральное училище пріема въ балетное отдѣленіе не производилось съ 1905 г.

Въ 1911 г. пріемъ былъ возобновленъ и осенью принято было въ первый классъ 17 дѣвочекъ и 12 мальчиковъ.

Изъ балетной труппы въ теченіе сезона 1911—1912 г.г. выбыли г-жи Гейнъ, Некрасова 1-я, Черепанова, г.г. Кочетовскій, Семеновъ; получили годичный отпускъ г.г. Новиковъ, Федоровъ, Фроманъ.

Подводя общіе итоги сезону, нужно отмѣтить стремленіе администраціи московскаго балета давать возможность молодымъ силамъ проявить свои данныя въ болѣе или менѣе самостоятельныхъ «мѣстахъ». Является ли это стремленіе просто слѣдствіемъ частыхъ отлучекъ за границу нашихъ «первыхъ силъ», или вызывается оно порѣдѣвшими, благодаря окончательному переходу ряда лучшихъ танцовщиковъ и танцовщицъ въ американскія и англійскія труппы, рядами нашихъ солистокъ и солистовъ, или это сознание необходимости постепенно готовить кадры опытныхъ и технически законченныхъ исполнителей для будущаго, но начинаніе это нельзя не привѣтствовать и одобрить.

Въ этомъ году мы убѣдились, что, наряду съ гордостью всего русскаго балета. г-жей Гельцеръ, имѣемъ рѣдкую по нѣжности и воздушности дарованія танцовщицу, исключительную мимистку,—г-жу Коралли; вполне законченную, сильную балерину въ лицѣ г-жи Балашовой; прекрасную классическую танцовщицу, съ честью справившуюся съ рядомъ балетовъ,—г-жу Мосолову 1-ю. Въ лицѣ г-жъ Андерсенъ, Маклецовой, Фроманъ, которымъ въ истекшемъ сезонѣ поручали все время отвѣтственные мѣста, мы имѣемъ прекрасныхъ классическихъ танцовщицъ, а выдвинувшіяся въ этомъ сезонѣ молодыя солистки г-жи Адамовичъ 2-я и Девильеръ должны сильно облегчить работу г-жи Федоровой 2-й, въ послѣдніе годы несшей почти одна трудное бремя всѣхъ яркихъ характерныхъ танцевъ.

Подъ вліяніемъ ли заграничныхъ успѣховъ нашего балета, или просто слѣдствіемъ усиленнаго интереса, проявленнаго обществомъ къ искусству во всѣхъ его видахъ, балетные спектакли въ текущемъ сезонѣ посѣщались публикой гораздо охотнѣе, чѣмъ въ предыдущіе годы. Исключительный же успѣхъ «Корсара» не мало послужилъ для возвращенія балету его упавшей было за послѣдніе годы популярности. Переводя эту возрастающую популярность на цифры, мы имѣемъ слѣдующіе результаты: балетные спектакли въ Московскомъ Большомъ театрѣ за сезонъ 1911—12 г.г. дали валового сбора (не считая приплаты за предв. продажу)—149,973 р. 70 к. противъ 127,088 р. 98 к. въ 1910—11 г.г. и 195,294 р. 71 к. въ 1909—10 г.г. Такимъ образомъ, выручки съ балетныхъ спектаклей, а въ связи съ ней и посѣщаемость изъ публики возросли за два года почти на 50%.

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ.

Philip. W. Sergeant. Перев. съ рукописи К. М. МИКЛАШЕВСКАГО.



В концѣ прошлаго мѣсяца театральнй міръ Англій былъ очень взволнованъ отчетомъ Лорда-Камергера (нашего драматическаго цензора), сообщеннымъ имъ въ газеты. Въ Россіи, вѣроятно, слышали объ этомъ инцидентѣ, но человѣку, мало знакомому съ англійской сценой, трудно понять, почему такое маловажное событіе, какъ приглашеніе драматическимъ цензоромъ себѣ въ помощь человѣка, который самъ пишетъ пьесы, могло вызвать такой шумъ. Псторонній наблюдатель назвалъ бы все это «бурей въ стаканѣ воды». Казалось бы, что можетъ быть естественнѣй, чѣмъ приглашеніе въ помощники драматическаго цензора человѣка, который самъ писалъ пьесы и потому знаетъ, что можетъ и что не можетъ быть дозволено? Тѣмъ не менѣе, въ одномъ изъ нашихъ театральныхъ обществъ ¹⁾ былъ поставленъ на баллотировку вопросъ о томъ, одобряется ли поступокъ цензора, и изъ 2.000 присутствующихъ только двое высказались одобрительно.

Конечно, въ самомъ фактѣ приглашенія помощника нѣтъ ничего предосудительнаго. Выборъ помощника изъ числа драматурговъ также не могъ бы никого разсердить, такъ какъ необходимъ человѣкъ, знакомый съ условіями сцены, и причиной обиды является сама личность помощника. Мистеръ Чарльзъ Брукфильдъ—драматургъ популярный и извѣстный своимъ остроуміемъ. Онъ обогатилъ англійскую сцену двумя пьесами очень риско-

¹⁾ Такія общества представляютъ изъ себя нѣчто вродѣ театральныхъ клубовъ. Въ нихъ даются спектакли только для членовъ общества, и поэтому, пьесы не обязательно представлять въ цензуру

лондонскій сезонъ.

ваннаго содержанія, а именно «The Cuckos» и «Dear Old Charlie». Обѣ пьесы передѣланы съ французскаго, а послѣдняя изъ нихъ, какъ я самъ могу удостовѣрить, изъ всѣхъ пьесъ, которыя увидѣли у насъ за послѣднее время свѣтъ рампъ, является наиболѣе оскорбительной для щепетильныхъ пуританскихъ воззрѣній. Такому помощнику цензора, конечно, можно возразить, что разъ онъ самъ писалъ нецензурныя пьесы, то онъ не можетъ разсуждать о цензурности или нецензурности чужихъ пьесъ. Но театральнй міръ былъ возмущенъ не столько авторскимъ легкомысліемъ мистера Брукфильда, сколько недавно напечатанной имъ статьей, въ которой онъ заявляетъ, что, по его мнѣнію, золотой вѣкъ англійскаго театра миновалъ съ того дня, какъ была поставлена драма Ибсена «Кукольный Домъ», и что вообще всѣ новыя теченія въ драматическомъ искусствѣ должны быть самымъ рѣшительнымъ образомъ осуждены. Само собой разумѣется, лидеры новыхъ теченій были поражены, что для сужденія о ихъ сочиненіяхъ избранъ человекъ, завѣдомо враждебно къ нимъ относящійся, а передовая публика оказалась конечно солидарной со своими любимыми писателями.

Въ палатѣ общинъ былъ сдѣланъ запросъ по поводу учрежденія должности второго цензора, но правительство отвѣтило, что не можетъ вмѣшаться въ этотъ вопросъ, такъ какъ лордъ-камергеръ имѣетъ право пригласить для совѣтовъ кого ему угодно. Однако, надо полагать, что дѣло этимъ не закончится. Когда такіе писатели, какъ Бернардъ Шоу, Гранвилль, Баркеръ и т. д., поддерживаемые сотрудниками наиболѣе солидныхъ газетъ, заявляютъ, что этотъ поступокъ есть оскорбленіе обществу и дурная шутка, то ихъ мнѣніемъ не такъ то легко пренебречь. Очень вѣроятно, что мы—наканунѣ пересмотра законовъ о цензурѣ вообще, такъ какъ старая система никого не удовлетворяетъ, и даже наиболѣе консервативные круги ею не довольны. Не думаю, чтобы взяла верхъ партія, желающая полной отмѣны всякой цензуры, кромѣ цензуры общественнаго мнѣнія, но очень вѣроятно, что будетъ уничтожено раздѣленіе цензуры на собственно театральную и на цензуру кафе-шантановъ и будетъ учрежденъ цензурный комитетъ, въ составъ котораго войдутъ между прочими лицами также и драматурги.

У насъ теперь, несмотря на разгаръ театральнаго сезона, нѣтъ никакихъ замѣчательныхъ новинокъ. Боюсь, что 1911 годъ окажется бѣднымъ театральными событіями. Пока какая—нибудь пьеса еще не появилась, про нее рассказываютъ чудеса, а впослѣдствіи приходится разочаровываться. Если не считать музыкальную комедію (которая хотя и не находится теперь на высокомъ уровнѣ развитія, но все же очень популярна), то окажется, что количество пьесъ, пользовавшихся успѣхомъ, вовсе не велико и состоитъ главнымъ образомъ изъ старыхъ возобновленныхъ пьесъ.

Кажется, наибольшій успѣхъ имѣла «Кисметъ», но это — не столько благодаря достоинствамъ драмы, сколько благодаря великолѣпнѣ постановки и хорошему исполненію. Долго дѣлалъ сборы бойкій фарсъ «Baby Mine»; «Fanny's First Play» Бернарда Шоу выдержалъ болѣе 280-ти представленій, шотландская комедія «Buntz Pulls the Strings», а также «The Marionettes», вѣроятно, еще долго будутъ привлекать публику. Наоборотъ, неудачи и провалы были очень многочисленны, столь многочисленны, что было бы неудобно выдѣлать которую нибудь изъ провалившихся пьесъ, какъ особенно скверную. Антрепренеры, или тѣ кто ихъ снабжаютъ деньгами, должно быть, понесли въ этомъ году убытки.

За послѣднее время у насъ было нѣсколько новинокъ очень разнообразнаго характера. «La Vierge Folle», наконецъ, была дозволена цензурою, но такъ какъ она исполнялась французской труппой, я не буду на ней останавливаться, и только замѣчу, что пьеса не понравилась нашимъ критикамъ. Существенно англійская пьеса «Outlawed», написанная двумя дамами суфражистками, давалась только на дневныхъ представленіяхъ. Такая предосторожность заслуживаетъ похвалы, такъ какъ пьеса слаба и никого не убѣдитъ въ необходимости защищать права женщины. Я сомнѣваюсь, чтобы эту историческую мелодраму когда либо возобновили, хотя бы даже для «своей» публики.

Въ декабрѣ первой новинкой была постановка Л. Б. Яворской переделки любопытной пьесы Максима Горькаго, извѣстной намъ подъ именемъ «The Sower Depths» («На Днѣ»). Пьеса была поставлена въ Лондонѣ восемь

лондонскій сезонъ.

лѣтъ тому назадъ театральнымъ обществомъ, но теперь она впервые появилась на публичномъ спектаклѣ. Очень трудно разбирать съ драматической точки зрѣнія эту картину жизни русскихъ подонковъ по той простой причинѣ, что врядь ли Горькій написалъ здѣсь драму. Это—хаотическій этюдъ, безъ мотивированной завязки и развязки, правда очень захватывающей и грустный, но чувствуется, что пьеса стала бы еще болѣе захватывающей и даже болѣе грустной (последнее, впрочемъ, нежелательно), если бы авторъ былъ болѣе знакомъ съ техникой сцены. Въ идейная пьеса не становится менѣе убѣдительной, если въ ней будутъ соблюдены основныя правила драматической архитектоники. Нельзя создать новую драматическую форму и примѣнять ее въ условіяхъ обыкновенной сцены. Такіе опыты интересны, но мало убѣдительны. Тѣмъ не менѣе, пьеса поучительна и упражняетъ умственныя способности, а этими качествами обладаютъ очень немногія пьесы. Г-жа Яворская играла Настю, но другіе исполнители были менѣе хороши, чѣмъ въ «Карьерѣ Наблюдкаго» и ансамбль хромалъ, но и здѣсь главныя роли были исполнены удовлетворительно.

Антрепренеры ожидали не безъ затаенной зависти первое представленіе «Bella Donna» въ «St. James-Театрѣ». Романъ этого названія, написанный Мистеромъ Робертъ Хитченсъ вызвалъ не малую сенсацію при своемъ появленіи; передѣлка романа въ драму была поручена опытному чловѣку, и въ главныхъ роляхъ должны были выступить сэръ Джорджъ Александръ и мистриссъ Патрикъ Кемпбелль (къ сожалѣнію, слишкомъ рѣдко выступающая за последнее время). Всѣ эти обстоятельства предсказывали успѣхъ, но теперь, послѣ перваго представленія, надо сознаться откровенно, что «Bella Donna» ничего выдающагося изъ себя не представляетъ. Конечно, успѣхъ былъ и будетъ, хотя бы потому, что сэръ Джорджъ Александръ и мистриссъ Кемпбелль имѣютъ достаточный кадръ поклонниковъ, всегда довольныхъ ихъ исполненіемъ, но сама пьеса успѣха не имѣла, и корень зла надо искать въ томъ, что не удалось перенести на сцену то настроеніе, которое чувствовалось въ романѣ. Прекрасныя поэтическія описанія

мистера Хитченса были замѣнены хорошими декораціями въ египетскомъ стилѣ, а главныя дѣйствующія лица были тѣсно согласованы съ героями романа, и всетаки психологической романъ превратился въ мелодраму. Это роковое тяготѣніе англійскихъ драматурговъ къ мелодрамѣ часто портитъ дѣло и особенно ясно чувствовалось въ данномъ случаѣ. Мелодрама вышла довольно потрясающая, но ждали мы чего-то большаго и обманулись въ своихъ ожиданіяхъ.

День перваго представленія «Bella Donna» совпалъ съ днемъ послѣдняго представленія музыкальной комедіи «Шоколадный солдатикъ», имѣвшей чрезвычайный успѣхъ, и съ днемъ перваго представленія возобновленной мистеромъ Чарльсъ Готрей «A Message from Mars». Эту пьесу онъ уже ставилъ въ 1899-мъ и въ 1905-мъ годахъ. И мистеръ Готрей и миссъ Джесси Бетманъ теперь играли тѣ же роли, что и во время первой постановки. Мистеръ Готрей дождался новинки послѣ провала двухъ поставленныхъ имъ въ этомъ сезонѣ переводныхъ пьесъ. «The Messenger from Mars» считается одной изъ его коронныхъ ролей, хотя я лично предпочитаю его въ легкой комедіи.

Передѣлка «Estber Waters» мистера Джорджа Мофъ, шедшая въ Аполло-Театрѣ только одинъ разъ, не заслуживаетъ подробнаго разбора. Романъ имѣлъ свои достоинства, но они совершенно отсутствуютъ въ пьесѣ, которая теперь кажется очень устарѣвшей. Хорошимъ актерамъ не удалось спасти дурно построенную пьесу, и кажется ее вовсе не стоило бы ставить, даже несмотря на то, что мистеръ Мооръ хорошій романистъ и самъ передѣлалъ свой романъ для сцены.

Однимъ другое впечатлѣніе произвела «The Golden Sand of Fairy Tales», представленная впервые въ «Alhuuch-Театрѣ» 14-го декабря. Эта феерія передѣлана съ нѣмецкаго; сюжетъ ея заимствованъ изъ сказокъ братьевъ Гриммъ; въ Германіи и Австріи эту пьесу знаютъ уже лѣтъ десять. Она разсчитана главнымъ образомъ на дѣтскую публику, но существенно отличается отъ всѣхъ пантомимъ, даваемыхъ у насъ на рождественскіе праздники, и въ этомъ большое ея достоинство, такъ какъ наши пантомимы,

лондонскій сезонъ.

кромѣ блестящей обстановочной стороны, не имѣютъ никакихъ достоинствъ. «The Golden Sand of Fairy Tales» написана тонко и безъ признаковъ вульгарности. Слабыми ея сторонами надо считать отсутствіе юмора и плохой переводъ. Пьеса вся пропитана сентиментальностью, которая, вѣроятно, меньше придется по вкусу англійской молодежи, нежели ея нѣмецкимъ сверстникамъ, по постановка очень тщательна, среди дѣйствующихъ лицъ нѣсколько очаровательныхъ дѣтей, а музыка Гейнриха Берте пріятно ласкаетъ слухъ. Все это должно способствовать прочному успѣху.

Долго жданная постановка Оффенбаховскаго «Орфея въ Аду» въ «His Majesty's-Театръ» была представлена зрителямъ 20-го декабря. Послѣ сотога представленія «Макбета» театръ былъ закрытъ на недѣлю. Передъ Рождествомъ былъ также снятъ съ репертуара «The War God», чтобы уступить мѣсто болѣ легкому жанру. Представленіе вышло дѣйствительно легкаго характера,—даже слишкомъ легкаго. Конечно, музыка Оффенбаха мелодична и плѣнительна, и конечно, постановка по своей роскоши вполне соотвѣтствовала «His Majesty's-Театру». Кромѣ того, исполнители были на высотѣ своего призванія, хороши были пѣвцы и танцоры. Оставляло желать лучшаго само либретто. Попытались передѣлать діалогъ и остроты «на злобу дня»; для этого были приглашены два извѣстныхъ писателя, но результатъ получился плачевный. Достоинства оригинала исчезли, а новый текстъ получился довольно таки плоскій. Надо надѣяться, что актерамъ будетъ разрѣшено въ будущемъ измѣнять текстъ своихъ ролей; они, вѣроятно, выдумаютъ болѣ удачныя шутки, чѣмъ тѣ, которыя ихъ заставили разучить. Въ концѣ концовъ, было бы лучше, если бы былъ оставленъ первоначальный англійскій текстъ, уже давно написанный Planché; по крайней мѣрѣ, получился бы интересъ археологическій. Чтобы то ни было, новый текстъ требуетъ передѣлки; вѣдь «Орфей въ Аду» долженъ доставить удовольствіе еще очень многочисленной публикѣ, посѣщающей театры на Рождество. Въ общемъ, какъ къ рождественскому репертуару придираться не стоитъ: въ прежніе годы было еще хуже.

Я почти забылъ отмѣтить возобновленіе «Vice-Versa», комедіи къ осно-

ванной на веселомъ разсказѣ изъ школьной жизни мистера Anstey. «Vice-Versa» будетъ итти въ «Comedy-Театръ» по утрамъ, тогда какъ по вечерамъ тамъ все еще даютъ «The Marionettes», сотое представлѣніе которой состоялось на дняхъ.

Заинтересованные злободневнымъ вопросомъ о драматической цензурѣ, мы здѣсь меньше слѣдимъ за конкуренціей между театрами и «Music-Hall'ами». Послѣдніе продолжаютъ съ успѣхомъ ставить короткія драматическія и оперныя сочиненія; такъ, напримѣръ, программа Колизеума заключаетъ въ себѣ двѣ короткихъ пьесы: «The Twelve Pound Look», сочиненіе Т. М. Barrie, «The Man in the Street», сочиненіе L. N. Parker и «Bruderlein Fein» Лео Фальса. Послѣдняя пьеса играется и поется по англійски, хотя и сохранено нѣмецкое названіе. Все это преподносится зрителямъ наряду со всѣми тѣми номерами, которые можно видѣть во всякомъ кафешантанѣ, съ жонглерами, эксцентриками, номерами кинематографа и т. д.

Дирекція Колизеума объявила, что она пригласила извѣстныхъ композиторовъ Оскара Штрауса, Пауля Линке и Лео Фалля дирижировать собственными сочиненіями въ исполненіи вѣнскаго оркестра. Настоящіе театры по прежнему въ обидѣ на то, что театры «Варьетэ» находятся въ самыхъ выгодныхъ условіяхъ. Для торжества справедливости слѣдовало бы дать возможность всѣмъ театрамъ получать двойное разрѣшеніе, то есть разрѣшеніе на представлѣніе драматическихъ произведеній и разрѣшеніе на программу открытыхъ сценъ, такъ какъ публика, вошедшая во вкусъ такихъ комбинированныхъ зрѣлищъ, какія даются въ Колизеумѣ и ему подобныхъ учрежденійхъ, едва ли согласится вернуться къ прежнему ясному разграниченію между программами театровъ и программами «Music-Halls».

Общая тенденція всѣхъ театровъ въ настоящее время направлена на то, чтобы расширить рамки своей спеціальности. Оперный театръ «Covent Garden», гдѣ оперный сезонъ закончился 9-го декабря, дѣятельно готовится къ постановкѣ мистеромъ Мартиномъ Гарвей «Царя Эдипа», для чего требуется серьезная передѣлка сцены. Профессоръ Рейнгардъ пріѣзжаетъ на дняхъ, чтобы руководить постановкой.

лондонскій сезонъ.

Сцена будетъ освѣщена рефлекторами, помѣщенными на галереѣ, а толпа будетъ состоять изъ 400 или 500 человекъ. Этотъ спектакль, а также «The Miracle», репетируемый въ Олимпіи, дастъ тѣмъ изъ насъ, которые еще не вполне покорены постановкой пантомимы «Сумурунь», точную идею о томъ, на что способенъ Максъ Рейнгардтъ.

Съ закрытіемъ опернаго сезона закрылся и русскій балетъ, сдѣлавшій, восьминедѣльный сезонъ въ Ковентъ-Гарденъ однимъ изъ наиболѣе блестящихъ за много лѣтъ. Нашей критикой былъ отмѣченъ тотъ необычный интересъ, который публика выказала къ балету, несмотря на довольно ограниченный репертуаръ (балетные спектакли давались четыре раза въ недѣлю). Правда, главныя балерины очень удачно чередовались: за г-жей Карсавиной послѣдовала г-жа Кшесинская, а ее смѣнила г-жа Павлова; въ нѣкоторыхъ балетахъ выступали двѣ прима-балерины за разъ. Г. Нижинскій никѣмъ не былъ замѣняемъ и никѣмъ не былъ превзойденъ. Оперный синдикатъ настолько доволенъ результатами этого сезона, что уже пригласилъ тотъ же балетный составъ и на сезонъ будущаго года.

Ростъ всякаго рода независимыхъ отъ драматическаго театра зрѣлищъ нѣкоторые считаютъ признакомъ паденія театра. Что касается балетныхъ представленій, то они врядъ ли могутъ имѣть вліяніе на широкую публику вслѣдствіе очень высокихъ цѣнъ на мѣста. Другое дѣло — театры «Варьетэ», гдѣ цѣны дешевы, а репертуаръ хорошъ. Нѣкоторые другіе считаютъ, что паденіе драматическаго театра обусловливается паденіемъ уровня актерскихъ талантовъ. Такъ, напримѣръ, директоръ «Shaftesbury-Театра» мистеръ Куртнейджъ сказалъ въ своей рѣчи на банкетѣ Театральнаго Клуба, что никогда актерское искусство не стояло въ Англіи такъ низко, какъ теперь, и что низкій уровень актерскаго исполненія зависитъ отъ плохой обезпеченности актера. Мистеръ Робертъ Куртнейджъ большой авторитетъ въ театральныхъ дѣлахъ и можно ему возражать лишь съ большой осторожностью. Однако, многіе высказались въ противномъ смыслѣ и доказывали, что пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ въ Англіи было гораздо меньше драматическихъ талантовъ, чѣмъ теперь.

Я уже, кажется, писалъ раньше о моемъ убѣжденіи, что актеры-мужчины стоятъ у насъ теперь на небывало высокомъ уровнѣ, а меньшее количество талантовъ среди актрисъ зависитъ отъ того, что красоту часто предпочитаютъ таланту. Конечно, намъ приходится сплошь да рядомъ быть свидѣтелями очень дурного исполненія, но надо при этомъ принять въ соображеніе, насколько теперь возросло количество театровъ и насколько большее количество актеровъ требуется для всѣхъ этихъ театровъ. Въдѣ количество талантовъ, рождающихся въ каждомъ поколѣнн, ограничено, а недостатокъ въ талантахъ приходится волей-неволей заполнять посредственностями. Было бы меньше театровъ, было бы меньше и актеровъ, но больше хорошихъ актеровъ.

Гораздо болѣе виновно въ паденіи драматическихъ театровъ паденіе драматическаго репертуара. Въ моемъ настоящемъ письмѣ мнѣ уже пришлось отмѣтить цѣлый рядъ дурныхъ пьесъ, а болѣе доброкачественныя произведенія были большей частью пьесы переводныя.

Иные люди радуются тому, что многіе литераторы за послѣднее время обращаются къ театру и пишутъ пьесы, но это еще плохое утѣшеніе: такія «литературныя» пьесы бываютъ большей частью очень дурными пьесами съ «театральной» точки зрѣнія. Выдѣлять кого-либо изъ такихъ провалившихся въ театрѣ литературныхъ знаменитостей было бы жестоко, но фактъ остается на лицо: пьесы знаменитыхъ романистовъ неоднократно съ трескомъ проваливались. Тяготѣніе литераторовъ къ драмѣ объясняется тѣмъ, что одна удачная драма оплачивается гораздо лучше, чѣмъ даже нѣсколько удачныхъ романовъ или имъ подобныхъ книгъ. Для театра же такое снисхожденіе знаменитыхъ литераторовъ ни къ чему не служитъ, если авторы не знакомы съ драматической техникой и условіями сцены. Такой авторъ можетъ, конечно, написать интересную пьесу (какъ, напримѣръ, «На Днѣ» Максима Горькаго), но свѣтъ рампы не прибавляетъ блеска къ такого рода драматическимъ произведеніямъ.

НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Гордонъ Крэгъ. Искусство театра. Переводъ съ англійскаго подъ редакціей В. П. Лачинова.

Гордонъ Крэгъ умный человѣкъ. Онъ знаетъ, какъ обращаться съ публикой,—недаромъ онъ работаетъ въ театрѣ болѣе пятнадцати лѣтъ. Книга его объ «Искусствѣ театра» можетъ служить любопытнымъ образчикомъ дипломатической ловкости. Крэгъ знаетъ, что съ легкой руки Пифагора всякое косноязычіе и запутанность стали считаться признаками глубокомыслія и вдохновенности. И вотъ, когда собственная мысль неясно рисуется передъ нимъ, онъ еще болѣе ее затемняетъ сложными метафорами, аллегоріями, ошеломляющими сопоставленіями. Имѣя въ запасѣ двѣ—три интересныя, быть можетъ вѣрныя мысли, Гордонъ Крэгъ не хочетъ открыть ихъ въ ясной, удобопонятной формѣ, боясь споровъ и возраженій. Онъ предпочитаетъ играть въ жмурки, увертываясь отъ прямыхъ отвѣтовъ и дразня явными противорѣчіями. Чтобы оградиться отъ возможной критики, онъ показываетъ глазамъ ошеломленнаго читателя списокъ своихъ «дорогихъ друзей», включая въ ихъ число лучшихъ людей всѣхъ профессій. Тутъ и «художники, скульпторы, музыканты, поэты, архитекторы», тутъ всѣ громкія театральныя имена—Станиславскій, Качаловъ, Мейерхольдъ, Георгъ Фуксъ, Антуанъ, Иветта Гильберъ,—тутъ инженеры и просто «милые люди, влюбленные въ искусство». Всякому предоставляется выборъ, примкнуть ли къ этой блестящей группѣ «друзей» или остаться въ числѣ «незванныхъ гостей» съ ихъ дешевымъ цинизмомъ и колкими замѣчаніями. Конечно, никто не захочетъ признать себя какимъ-то жалкимъ человѣкомъ, лишеннымъ художественнаго чутія и неспособнымъ къ воспріятію истинной красоты. Шахматный ходъ сдѣланъ удачно, и Гордонъ Крэгъ можетъ быть увѣренъ, что ученицы драматическихъ школъ будутъ во всякомъ случаѣ на его сторонѣ.

Съ первыхъ-же строкъ Крэгъ объявляетъ войну разуму, разлучившему

нась съ небомъ. «Мы такъ пичкали нашъ умъ новизной, такъ обильно черпали изъ архивовъ знанія, что отогнали наши чувства отъ разума, лишенаго всякой фантазіи... Дай мнѣ только сохранить мои чувства и все предстанетъ несравненно болѣе прекраснымъ». Эти взгляды Крэгъ добросовѣстно проводитъ въ жизнь, и въ своей «восклицательной» книгѣ старается обходиться безъ услугъ докучливаго разума, возмѣщая патетической приподнятостью отсутствіе логической обоснованности.

Но, провозгласивъ старую истину о чистой эмоциональности искусства Крэгъ въ слѣдующей статьѣ неожиданно заявляетъ: «Всякое искусство имѣетъ дѣло съ расчетомъ. Разумъ и воля создаютъ художественное произведеніе». Проклятіе актера оказывается именно въ его эмоциональности. Поэтому «актерская игра не есть искусство». Человѣческое тѣло не можетъ служить матеріаломъ для искусства, такъ какъ оно подвластно эмоціи, той самой эмоціи, которую за нѣсколько страницъ передъ этимъ Крэгъ готовъ былъ признать единой владычицей искусства. Эмоція придаетъ случайный характеръ сценическому творчеству. Актеръ не можетъ противодѣйствовать «потоку страстей», и все, что подготовлено разумомъ, разрушается внезапной «шаловой эмоціей». Въ творествѣ актера нѣтъ цѣломудренной сдержанности, онъ не можетъ создавать «чистѣйшихъ символовъ» и разъяренную схватку между слономъ и тигромъ Крэгъ считаетъ равноцѣнной столкновенію актерскихъ страстей. Опасаясь силы стихійнаго чувства, разрушающей всѣ придуманныя теоріи, Крэгъ готовъ закрыть слишкомъ выразительное лицо актера холодной неподвижной маской. Но тѣло человѣческое тоже способно отражать эмоціи души, оно движется и живетъ, и потому «актеры и актрисы должны погибнуть отъ чумы, они дѣлають искусство невозможнымъ».

Крэгъ хочетъ замѣнить актера болѣе податливымъ матеріаломъ. Онъ загадочно намекаетъ, что «уже придумалъ и началъ создавать свой инструментъ», который поможетъ ему «пуститься въ поиски за красотой». Не трудно догадаться, что этотъ новый инструментъ, будто бы изобрѣтенный Крэггомъ, просто взять имъ изъ архивовъ міровой культуры. Это

милая и вѣчно влекущая маріонетка, еще въ древности плѣнявшая зрителей величавостью своихъ формъ и мудрой граціей ритмическихъ движеній. Изгнанная изъ храмовъ, гдѣ когда-то она служила воплощеніемъ божества, скитавшаяся, какъ непризнанная принцесса, въ теченіе долгихъ вѣковъ по ярмаркамъ, огрубѣвшая и лишенная прежняго величія, она все же не потеряла своего обаянія. Ее-то избираетъ Крэгъ орудіемъ для осуществленія своихъ теорій. Актеръ долженъ исчезнуть и «его мѣсто заступитъ неодоушленная фигура» сверхмаріонетка съ «торжественнымъ, прекраснымъ, всегда далекимъ отъ міра лицомъ». Безстрастіемъ Нирваны, спокойствіемъ смерти будутъ озарены эти безплотныя видѣнія изъ міра тѣней. Всякое личное чувство, всякое индивидуальное вдохновеніе будетъ устранено изъ искусства, предуказаннаго недвижнымъ закономъ. Печатью замкнутости, стыдливой сдержанности, полной отрѣшенности отъ жизни будутъ отмѣчены грядущія созданія «Искусства театра», которому наконецъ удастся «изгнать жизнь» и «уловить отблескъ лучей того духа, который мы зовемъ Смертью».

Но Смерть не можетъ быть источникомъ творчества, ибо Смерть есть остановка, недвижность, небытіе, а творчеству необходимъ элементъ динамической. Гордонъ Крэгъ клеветаетъ на маріонетку, приписывая ей мертвенную законѣрность. Маріонетка никогда не служила смерти. Свое ласкающее имя она получила отъ нѣжныхъ обращеній къ Marie, Marion, Marionette, къ Дѣвѣ-Матери, воплощающей для всѣхъ народовъ идею жизненнаго творчества, идею цѣломудренной страсти. Маріонетка не отрицаетъ жизнь, она служитъ ей, передавая въ философски упрощенныхъ схемахъ основныя эмоціи и мысли человѣчества. По слову поэта:

Художественнымъ замысламъ послушны,
Осуществляютъ формулы страстей,
Къ добру и злу, какъ боги, равнодушны.

Какъ примитивъ сценическаго творчества, маріонетка сохраняетъ свое значеніе и теперь, неустанно напоминая, что основная стихія театра есть движеніе.

Но Гордону Крэггу марионетка нужна лишь какъ средство отдѣлаться отъ актера и подчинить театръ «единой творческой волѣ» режиссера. Забывая, что кукольному театру необходима мысль поэта, Крэгъ стремится избавиться и отъ автора. И слагая неожиданные гимны «величайшему изъ тиранновъ—Солнцу», патетически восклицая: «Да здравствуетъ Король!», Крэгъ, въ сущности, мечтаетъ объ единственной доступной для него тиранніи—тиранніи режиссера, оставшагося полновластнымъ хозяиномъ театра.

Отвергая совмѣстное творчество актера, драматурга и режиссера, Крэгъ утверждаетъ, что «отношеніе режиссера къ актеру такое же, какъ дирижера къ оркестру или писателя къ наборщику». Параллель между дирижеромъ и режиссеромъ отчасти правильна, но вѣдь ни одинъ дирижеръ не пожелалъ бы замѣнить живыхъ музыкантовъ граммофонами и уничтожить партитуру композитора. Между тѣмъ, именно объ этомъ мечтаетъ Крэгъ, когда рисуетъ образъ идеальнаго режиссера. Режиссеръ долженъ быть единственнымъ «артистомъ театра». Онъ долженъ самъ создавать всѣ элементы сценическаго искусства. Онъ долженъ нарисовать декорации, выдумать костюмы, до мельчайшихъ деталей предрѣшить игру исполнителей, найти подходящее освѣщеніе и—тутъ Крэгъ не договариваетъ,—сочинить либретто.

Но, создавая театральныя пьесы, режиссеръ самъ становится драматургомъ и по теоріи Крэгга долженъ быть изгнанъ изъ театра. Получается заколдованный кругъ, изъ котораго логически немислимо выбраться. Нельзя доказать ненужность поэта даже въ кукольномъ театрѣ. На прямой вопросъ: какъ обойтись безъ пьесы, Крэгъ не можетъ найти отвѣта. Но тутъ является на помощь Сѣверный полюсъ. «Нахожденіе театральнаго искусства вполне соотвѣтствуетъ открытію Сѣвернаго полюса». И въ доказательство бесполезности актера и драматурга Крэгъ старательно приводитъ длинныя цитаты изъ дневника Нансена.

«Дѣйствіе, слова, линіи, краски, ритмъ», или болѣе сокращенно, «движеніе, сценировка, голосъ»—вотъ, по формулѣ Крэгга, составныя элементы

сценического искусства. Но какъ осуществить эти элементы въ театрѣ марионетокъ? Кукла передаетъ лишь движенія, кто же будетъ ея голосомъ? Все тотъ же отвергнутый актеръ, вносящій въ искусство элементъ случайности, актеръ, голосъ котораго мѣняется подъ вліяніемъ «шалльной эмоціи»? Крэгъ уклоняется отъ прямого отвѣта. Но въ случайномъ письмѣ къ редактору *The Masque* Джону Самару мы находимъ нежданннй ключъ къ разгадкѣ: «Проходя черезъ дверь, ведущую на сцену (Мюнхенскаго Художественнаго театра), пишетъ Гордонъ Крэгъ, я увидѣлъ слѣдующія слова: *Sprechen streng verboten*, что означаетъ: говорить строго воспрещается. Я подумалъ: наконецъ-то они открыли искусство театра! Но увы! они такъ далеко не заходятъ въ искусствѣ». Такъ вотъ предѣльная мечта Крэга: театръ молчанія, ритмическое движеніе безгласной куклы!

Наивный обыватель можетъ дѣйствительно испугаться разрушительныхъ теорій Крэга. Упразднить актера, изгнать драматурга, запретить говорить, предать огню «всѣ варварскіе комедійные дома», но Боже мой, что же тогда станетъ съ театромъ? Пугаться не стоитъ. Крэгъ страшенъ только на словахъ. Все упрочившееся, стойкое, пользующееся громкой извѣстностью внушаетъ ему почтеніе. Нѣмецкая аккуратность Мюнхенскаго Художественнаго театра вызываетъ его неподдѣльный восторгъ. Убѣдившись, что «стыки между декорациями такіе-же свѣжія, какъ при выходѣ изъ мастерской», Крэгъ, даже не видѣвъ спектакля, заранѣе увѣренъ, что «это навѣрное превосходно». Забывъ о своихъ теоріяхъ, онъ восхищается театромъ, который созданъ Фуксомъ во имя актера, театромъ эмоций, театромъ «чувственныхъ звѣреншей», которые для Фукса милѣе всѣхъ разсудочныхъ кисляевъ. Мюнхенскій театръ считается передовымъ, Георгъ Фуксъ числится «революціонеромъ» и потому «да здравствуетъ Мюнхенскій театр!» хотя бы лозунгъ его былъ діаметрально противоположенъ всѣмъ возрѣніямъ Крэга.

Приѣхавъ въ Москву и начавъ работать надъ постановкой «Гамлета» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, Крэгъ поддается его непосредственному очарованію. Забывъ о томъ, что «реализмъ не нуженъ»,

забывъ, что Sprechen streng verboten. Крэгъ восторгается постановкой «Дядя Ваня» и восхваляетъ К. С. Станиславскаго за то, что, «какъ тонкій психологъ, онъ даетъ очень реалистическую игру». Съ безспорнымъ чутьемъ онъ подмѣчаетъ, что «весь секретъ театра въ его главномъ руководителѣ»—Станиславскомъ, что «съ нимъ этотъ секретъ будетъ похороненъ». Такимъ образомъ, вопреки своимъ теоретическимъ взглядамъ, Крэгъ и тутъ выбираетъ изъ двухъ директоровъ театра не представителя холоднаго разума, а вдохновеннаго и страстнаго К. С. Станиславскаго, воплощающаго душу театра, его эмоціональное начало.

Съ безграничнымъ уваженіемъ описываетъ Крэгъ всѣ детали работы «самаго благоустроеннаго театра Европы», но зависть примѣшивается къ его восторгамъ, когда онъ вспоминаетъ, что этотъ театръ созданъ русскими, а не англичанами. Его примитивный патріотизмъ не можетъ съ этимъ примириться, и онъ старается доказать, что такихъ театровъ въ Англіи могло бы быть даже нѣсколько. Нужно только найти «практическихъ людей», которые согласились бы дать капиталъ и въ теченіе десяти лѣтъ не требовать дивиденда. Этихъ «практическихъ» людей онъ, очевидно, имѣетъ въ виду, когда заполняетъ цѣлыя страницы коммерческими разсчетами, не имѣющими никакого отношенія къ «Искусству театра».

Крэгъ не только хочетъ создать образцовый театръ, онъ мечтаетъ о лабораторіи, гдѣ вдали отъ глазъ публики можно было бы производить опыты надъ «трупомъ театра». Мысль эта, очевидно, навѣяна московской «Студіей», основанной К. С. Станиславскимъ и просуществовавшей очень недолго.

Желая убѣдить коммерсантовъ дать нужныя деньги на это дѣло, Крэгъ заранѣе предрѣшаетъ результаты работъ будущей Академіи. Онъ категорически обѣщаетъ, что въ теченіе пяти лѣтъ будутъ изслѣдованы составные элементы театра и изобрѣтены особые приборы для изученія движенія, звука и свѣта. «Въ концѣ года наши книги будутъ переполнены всякими описаніями вещей, еще совершенно невѣдомыхъ, цифрами и результатами экспериментовъ неощнимой важности», самоувѣренно обѣщаетъ Крэгъ.

И когда основные элементы будутъ изучены, театръ новаго искусства

обезпеченъ. Но Крэгъ, вѣроятно, самъ понимаетъ, что термодинамика плохой путь къ созданію художественныхъ цѣнностей. Не всякій химикъ, изучавшій составъ красокъ, можетъ быть живописцемъ, и изученіе языкознанія не помогаетъ стать писателемъ.

Легкомысленныя общанія Крэга производятъ досадное, почти рекламное, впечатлѣніе. Гордонъ Крэгъ, къ несчастью, лишь на словахъ противникъ эффектовъ. Вся его книга—сплошной эффектъ. Непрерывное позированье, небрежная самоувѣренность «генія», вычурность и намѣренная гиперболичность мыслей способны оттолкнуть всякаго читателя. «Боюсь, что если бы мнѣ пришлось изложить мой методъ письменно, я написалъ бы нѣчто не только бесполезное, но и скверное», признается самъ Крэгъ въ началѣ книги. И опасенія его не напрасны.

Оставаясь въ сферѣ режиссерскаго творчества, Крэгъ, конечно, могъ бы лучше выразить свои художественные взгляды, чѣмъ пускаясь въ чуждую ему область теоретическихъ разсужденій. Въ основѣ его теорій несомнѣнно есть доля истины. Стремленіе замѣнить жизненную условность реализма условностью поэтическаго символа, желаніе вернуть царство изгнанной съ престола фантазіи, желаніе «стать жрецами высшей силы—Движенія» и воскресить выразительность жеста, все это можетъ вызвать сочувствіе искренняго театрала. И тамъ, гдѣ Крэгъ, бросивъ отвлеченныя разглагольствованія, увлекается чисто художественными вопросами, онъ безспорно интересенъ.

Лучшія страницы книги посвящены планамъ постановки шекспировскихъ трагедій. Хотя раньше онъ старался доказать, что Шекспиръ будто бы не нуженъ театру и никогда не долженъ ставиться на сценѣ, Крэгъ проявляетъ тутъ большую художественную чуткость и тонкое пониманіе автора. Его толкованіе Макбета, интересныя мысли о первенствующей роли привидѣній въ трагедіяхъ Шекспира и о необходимости воплотить ихъ на сценѣ, не превращая «величественныхъ духовъ въ людей съ похороннымъ голосомъ, набѣлными лицами и въ тюлевыхъ балахонахъ», нѣкоторыя его техническія указанія, безспорно, заслуживаютъ вниманія.

Въ душѣ Крэга живеть настоящій художникъ. И только жажда Геростратовой славы заставляеть его выставлять крикливые плакаты вмѣсто того, чтобы заняться серьезной и скромной художественной работой. «Анархическіе» выклики, конечно, легчайшій способъ добиться громкой и эфемерной извѣстности. Но, по словамъ самого Крэга, «короткіе пути никуда не приводятъ».

Ю. Слонимская.

М. М. Ивановъ. *Исторія музыкальнаго развитія Россіи*. Тома I и II. СПБ. 1912 г.

Русскую литературу о музыкѣ можно поздравить съ окончаніемъ капитальнаго труда М. М. Иванова, извѣстнаго композитора и музыкальнаго критика. Передо мною лежитъ второй томъ его въ высшей степени интересной «Исторіи музыкальнаго развитія Россіи» (СПБ. 1911), обнимающей эпохи Императоровъ Александра II, Александра III и современную. Какая громадная систематизація разбросанныхъ повсюду матеріаловъ! Сколько колоссальнаго труда и вмѣстѣ съ тѣмъ умѣнья дать сжатую, но мѣткую характеристику всему тому, что выдавалось въ эти эпохи! Какая широкая точка зрѣнія, позволяющая касаться не только композиторовъ, но и вообще музыкальнаго быта, театровъ, музыкальныхъ изданій, издателей, писателей о музыкѣ, церковной и военной музыки и т. д. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, сколько оригинальности въ сужденіи и — что очень важно — сколько безпристрастія! М. М. Ивановъ игралъ крупную роль въ окончившейся борьбѣ партій; его выдающаяся индивидуальность не позволила брать на вѣру сужденія другихъ: онъ ихъ перерабатывалъ и переживалъ... Занимая независимое положеніе и отказавшись подпѣвать нашимъ новаторамъ семидесятыхъ годовъ, онъ, тѣмъ не менѣе, выказываетъ къ нимъ, въ настоящей книгѣ, полное безпристрастіе, подчеркнувъ, напр., значеніе Корсакова, Балакирева и Мусоргскаго. Даже отвергая нѣко-

торыя новыя явленія искусства, онъ отвергаетъ ихъ не вполне, а лишь съ извѣстныхъ сторонъ—и всегда готовъ признать, подъ мишурной формой, дарованіе, если только оно имѣется. М. М. часто полемизируетъ со Стасовымъ, Кюи, Ларошемъ, но дѣлаетъ это не изъ желанія напасть, но чтобы выяснитъ истину на основаніи новыхъ матеріаловъ и того неожиданнаго оборота, который приняли историческія событія. Особенно оригинальный взглядъ высказанъ на знаменитую «пятерку», съ Балакиревымъ во главѣ, на Даргомыжскаго, Сѣрова, Стасова и др.

Прежде всего, М. М. Ивановъ справедливо возстаетъ противъ легенды, сдѣлавшей изъ Балакирева, Р.-Корсакова, Мусоргскаго, Бородина и Кюи необыкновенно смѣлыхъ новаторовъ. Кюи и Стасовъ такъ громко кричали объ этомъ, что имъ повѣрили. Они загипнотизировали массу. Но «тезисы новизны», выставленные въ извѣстной книгѣ Кюи о русской музыкѣ, оказались, по провѣркѣ, обыкновенными художественными идеалами, къ которымъ стремились въ своихъ операхъ Глюкъ, Моцартъ, Веберъ, Вагнеръ. Другія-же требованія нашихъ «новаторовъ», какъ, напр., желаніе создать какой-то «музыкальный говоръ» (Мусоргскій) или положить на музыку поэтической текстъ драмы безъ малѣйшаго его измѣненія могутъ быть названы совершенно дѣтскими, да и послѣдующій ходъ нашей музыкальной исторіи свелъ ихъ къ нулю: одержала верхъ музыка настроенія, а не реалистической буквы! Вотъ новый и вѣрный взглядъ М. М. Иванова. Особенное безпристрастіе и вѣрность характеристики высказаны имъ въ сужденіи о «главѣ» новой русской школы—М. А. Балакиревѣ. Онъ отдаетъ должное его композиторскому таланту, но оспариваетъ его исключительное значеніе, какъ дирижера, администратора, и, что самое важное—*право на роль вожака*. Въ своей знаменитой «Лѣтописи» Н. А. Р.-Корсаковъ далъ безпощадную характеристику Балакирева.

Оказывается,—въ эпоху пятидесятихъ годовъ, когда только что началъ слагаться знаменитый кружокъ, — Балакиревъ, выступившій въ роли руководителя своихъ товарищей, самъ имѣлъ довольно ограничен-

няя свѣдѣнія, но самоувѣренность поставила его во главѣ своихъ товарищей.

Называя Балакирева композиторскимъ талантомъ, М. М., однако, отрицаетъ—и вполне справедливо—его новаторство. Композиторъ, писавшій благозвучную, интересную, но, въ сущности, довольно обыкновенную музыку, едва-ли имѣлъ право на титулъ реформатора или новатора.

Мѣткимъ является и мнѣніе М. М. объ основанной Балакиревымъ «Безплатной Музыкальной Школѣ». Авторъ подчеркиваетъ случайность ея происхожденія (борьба самолюбій!) и ея бесполезность. Дѣйствительно, кто теперь знаетъ объ ея существованіи? Оригинальна глава книги, посвященная Мусоргскому. Опять—признаніе громаднаго дарованія автора «Бориса», но вмѣстѣ съ тѣмъ и—нежеланіе впасть въ фетишизмъ! «Трагедія Пушкина превратилась въ мелодраму», а между тѣмъ, «есть много интереснаго въ музыкѣ» (стр. 108) — вотъ мнѣніе М. М. о «Борисѣ». Нашъ авторъ справедливо называетъ Мусоргскаго продолжателемъ Глинки въ томъ смыслѣ, что онъ тоже показываетъ настоящій русскій стиль чего, напр., былъ совершенно чуждъ даже Даргомыжскій. Но Мусоргскому не дала вполне развернуться его *idée fixe* о речитативѣ, въ жертву которой онъ приносилъ свои роскошныя мелодіи и которая мѣшала ему разнообразить характеристику. М. М. очень мѣтко опредѣляетъ талантъ Мусоргскаго къ изображенію народныхъ массъ, но не боярской думы и т. д.

Вполнѣ понятно, г. Ивановъ не восторгается сквернымъ либретто «Хованщины», ея незаконченностью, отсутствіемъ контрастовъ между старою и новою Русью. Мусоргскій былъ, несомнѣнно, талантливый человѣкъ, но также несомнѣнно, что онъ мало зналъ технику своего дѣла! — говоритъ М. М. Въ концѣ концовъ, онъ сравниваетъ его съ западными реформаторами: Глюкомъ, Вагнеромъ, Штраусомъ, констатируя у послѣднихъ планомѣрность и эрудицію, которыхъ не хватало нашему самоучкѣ. Однако, все же общій выводъ М. М. Иванова скорѣе въ пользу Мусоргскаго.

Очень интересенъ отзывъ о Корсаковѣ. Въ музыкальныхъ кру-

гахъ, почему-то распространено мнѣніе, что «Ивановъ не долюбивалъ Корсакова». Быть можетъ, поводомъ къ этому послужили нѣкоторые фельетоны М. М., гдѣ отдавалось первенство Вагнеру передъ Корсаковымъ въ обработкѣ народнаго эпоса. Лицамъ, составившимъ такое одностороннее мнѣніе, рекомендуется прочесть страницы 132 и слѣдующія настоящей книги, гдѣ Корсакову отведено такое почетное мѣсто въ исторіи нашей музыки. Это не значить, однако, что восхвалено каждое произведение Н. А., но нашъ авторъ восторгается поэзіей «Снѣгурочки», «Садко», «Царской Невѣсты», «Салтана», признавая крупныя достоинства за «Псковитянкой» и т. д. Мѣтко очерчены чисто народный музыкальный языкъ Корсакова, его способность изобразить русскую жизнь съ разныхъ сторонъ. Корсаковъ передавалъ не только эпосъ, не только интимную старую жизнь (Царская невѣста), но и религиозный русскій міръ (Китежъ). Громодно оперное значеніе Корсакова—вотъ резюме М. М., который, однако, находитъ, что трудно восхищаться сухими корсаковскими романсами, этими «картинками пейзажа», а, съ другой стороны, нельзя не признать, что въ области какъ чисто симфонической, такъ и программной музыки пальма первенства остается за Чайковскимъ, а не за Корсаковымъ.

Чайковскому посвящено много страницъ настоящаго изслѣдованія.

М. М. Ивановъ является его большимъ поклонникомъ, но съ оговорками. Кажется, абсолютное значеніе онъ придаетъ ему главнымъ образомъ, какъ симфонисту. Въ оперѣ-же,—лишь относительное. Вотъ что говоритъ М. М. о симфоніяхъ Ч.: «огромный талантъ высказался въ нихъ ярко; онѣ, дѣйствительно, могутъ стать образцами для русскихъ авторовъ. Въ нихъ, несмотря на классицизмъ формы, всетаки болѣе или менѣе свободной,—содержаніе такъ богато и разнообразно, мысли автора вращаются такъ свободно, какъ бы могъ желать поклонникъ самаго крайняго программного направленія» (стр. 220). «Чайковскій не брался изображать ни полета вѣдьмъ, ни чернаго козла, ни бабу Ягу, но когда рисовалъ фантастическій міръ (въ «Бурѣ» или въ «Манфредѣ»), былъ такъ же ярокъ, какъ и тогда, когда рисовалъ чувства Ромео, Паоло или Франчески, тер-

занія Манфреда или собственную мятушуюся душу (въ трехъ послѣднихъ симфоніяхъ)» (ibid). «Въ инструментальной области Чайковскій былъ гораздо самостоятельнѣе, чѣмъ въ оперѣ, гдѣ онъ такъ часто желалъ угодить теоріямъ, бывшимъ въ ходу въ его время».

Вотъ—отправная точка зрѣнія М. М. на оперы Чайковскаго. Дѣло въ томъ, что настоящій драматизмъ обнаруженъ послѣднимъ лишь въ «Опричникѣ». Въ оперѣ Чайковскій колебался между двухъ путей, желая, съ одной стороны, угодить партіи музыкальныхъ реалистовъ, съ другой—дать выраженіе своей нѣжной, меланхолической натурѣ. Результатомъ первыхъ вліяній явился «Кузнецъ Вакула», впоследствии передѣланный въ «Черевички». Наоборотъ, въ «Онѣгинѣ» мы можемъ найти настоящую индивидуальность Чайковскаго—«и въ результатѣ получилась прелестная музыка, какъ нельзя болѣе подходящая къ тому, что требовало либретто» (стр. 54).

Но М. М. Ивановъ справедливо критикуетъ шаблонность постройки либретто Чайковскаго, жалуясь на отсутствіе въ немъ настоящаго драматурга.

Въ «Мазепѣ»—смѣсь вѣяній «большой Парижской оперы съ неореализмомъ». Эта опера болѣе симфонична, чѣмъ вокальна, болѣе речитативна, чѣмъ аріозна. Но здѣсь особенно сказалось отсутствіе обрисовки характеровъ, которымъ, вообще, страдалъ Чайковскій, крайне субъективный и не любившій перевоплощаться въ другія лица. Такимъ безличіемъ характеристики страдаетъ и «Чародѣйка» (1887 года), прекрасный сюжетъ которой, казалось, давалъ поводъ къ драматической яркости. Но вотъ геніальный композиторъ опять сворачиваетъ на свою любимую дорогу страстнаго лиризма—и получается такой шедевръ, какъ «Пиковая Дама» (1890).

Въ заключеніе обрисовки Чайковскаго М. М. Ивановъ подымаетъ вопросъ о «русской манерѣ, которую правильно констатируетъ лишь въ «Онѣгинѣ», тогда какъ въ остальныхъ операхъ Чайковскаго господствуетъ обще-европейскій стиль.

Чайковскій былъ способенъ къ драматизму, но довольно часто впа-

далъ въ мелодраматизмъ. Царить-же онъ только въ лирическихъ произведеніяхъ.

Изъ представителей болѣе молодого поколѣнія русскихъ композиторовъ М. М. Ивановъ дѣлаетъ строгій выборъ. Свои симпатіи онъ отдаетъ лишь тѣмъ, кто является настоящимъ мелодистомъ, яснымъ, здоровымъ. М. М. справедливо клеймитъ дикія выходки модернистовъ — и можно съ нимъ расходиться, напр., во взглядѣ на Скрябина, но нельзя отрицать, что у талантливаго историка находится мѣткій приговоръ для Конюса, Ребикова и Черепнина. Наоборотъ, Гречаниновъ, Ильинскій, Лядовъ, Юферовъ, Блейхманъ встрѣчаютъ, въ виду ясности своего стиля, полное одобреніе.

Среднее положеніе занимаетъ авторъ по отношенію къ Глазунову и Рахманинову. Для перваго онъ находитъ лестныя опредѣленія, считая его, по чистотѣ симфоническаго стиля, непосредственнымъ преемникомъ великихъ нѣмецкихъ классиковъ. М. М. Ивановъ даже находитъ, что, по тематической цѣльности своихъ симфоній, Глазуновъ превосходитъ Чайковскаго, значительно уступая ему въ пластической красотѣ, не говоря уже о томъ, что глазуновская музыка часто перегружена. Но еще какія достоинства: интересный рисунокъ, отсутствіе болѣзненной напряженности, удивительная оркестровка! Вотъ каково мнѣніе М. М. о томъ, котораго толпа относитъ къ противоположной партіи, совершенно позабывая, насколько партійныя перегородки уже не годятся для нашего времени.

Менѣе благопріятенъ отзывъ о Рахманиновѣ, на «Франческѣ» котораго М. Ивановъ останавливается болѣе подробно. Констатируя красоту ея музыки, онъ, тѣмъ не менѣе, называетъ ее не оперой, а огромной симфонической картиной, въ виду преобладанія рахманиновскаго оркестра надъ вокальными партіями. Изысканность Рахманинова и отсутствіе непосредственности также ставятся ему въ вину.

Всю силу своей критики талантливый авторъ обрушиваетъ на Скрябина, у котораго, какъ кажется, не признаетъ никакихъ достоинствъ. Я держусь совершенно противоположнаго мнѣнія, но считаю изложеніе

М. Иванова и здѣсь интереснымъ, а сами мнѣнія заслуживающими большаго вниманія, если не сочувствія.

Напротивъ, сочувствіе необходимо, когда М. М. обрушивается на безцвѣтнаго декадента, какъ В. Ребиковъ. Неопредѣленность и безпокойство мысли, постоянныя смѣны модуляцій, однообразные диссонансы...

Особенно опера «Альфа и Омега» является верхомъ музыкальнаго поп sens'a.

Василенко, Калининковъ, Ильинскій, Гречаниновъ, Юферовъ, А. Танѣевъ, Лядовъ—вогъ, по справедливому мнѣнію М. М., здоровое направленіе новой русской музыки. На этихъ композиторахъ и сосредоточены ея надежды.

Разборомъ композиторовъ не ограничивается капиталный трудъ М. М. Иванова. Онъ говоритъ еще о нашихъ музыкальныхъ обществахъ, консерваторіяхъ, различныхъ концертныхъ учрежденіяхъ, о хоровомъ пѣніи, военной музыкѣ, оперныхъ театрахъ, сборникахъ народныхъ пѣсень, духовной музыкѣ, писателяхъ о музыкѣ, музыкальномъ издательствѣ и русской музыкѣ за границей. Какое разнообразіе отдѣловъ и съ какою полнотою они исчерпаны! Ужъ одинъ отдѣлъ о развитіи музыкальной критики въ Россіи—цѣлая диссертація, на которую потребовались громадныя матеріалъ и эрудиція.

М. М. справедливо высоко ставитъ Сѣрова, удивляется дарованію легкомысленнаго Лароша и развѣнчиваетъ ложный авторитетъ Стасова, не знавшаго au fondъ тѣ искусства, о которыхъ онъ говорилъ.

Замѣчательна послѣдняя глава книги, гдѣ авторъ дѣлаетъ заключительные выводы. Онъ устанавливаетъ окончательное подраздѣленіе русскихъ композиторовъ на двѣ группы: народниковъ и западниковъ. Къ первымъ нужно отнести Корсакова и Мусоргскаго, которые, благодаря экзотизму своей музыки, имѣютъ успѣхъ на Западѣ. Другая наша музыка не можетъ встрѣтить тамъ такого сочувственнаго приѣма. Парижъ смотритъ на русскую музыку, какъ «на фильтрацію для французскихъ потребностей элементовъ азіатскаго искусства». «Насъ едва только не убирають

въ Азію для созданія истинно-восточныхъ произведеній, для удовольствія Европы». «Какъ мы чувствуемъ и мыслимъ—французы не хотятъ знать; мы должны думать, какъ азіаты; такова наша судьба» (стр. 428).

М. М. Ивановъ справедливо указываетъ, что въ будущемъ Западъ непременно увлечется нашими геніями, Глинкою и Чайковскимъ, и признаетъ за нами право чувствовать, какъ мы хотимъ: «мы должны помнить, что въ сравнительно короткое время сдѣлали такъ много, какъ никто» (стр. 429).

Разрѣшая вопросъ: почему у насъ хороша музыка и скверенъ музыкальный бытъ, М. М. справедливо указываетъ *на малую потребность русскаго общества въ собственномъ искусствѣ*, которое нужно подогрѣвать приглашеніями иностранныхъ знаменитостей. Результатомъ является перепроизводство нашихъ собственныхъ артистовъ. Упадничество, проникшее, за послѣднее время, въ нашу музыку, оттолкнуло публику отъ послѣдней и бросило ее въ объятія кафешантана, оперетки, балалаечныхъ оркестровъ и псевдонародныхъ лѣвищъ.

Послѣдніе заграничные успѣхи нашихъ артистовъ не должны кружить намъ голову: это—успѣхи отдѣльныхъ артистовъ, а не нашего искусства въ его цѣломъ. Наше искусство побѣдитъ Западъ возвращеніемъ къ простотѣ.

Настоящая книга издана очень изящно и богато: масса портретовъ, рисунковъ, факсимиле, снятыхъ съ автографовъ писемъ и партитуръ. Короче—великолѣпный трудъ въ великолѣпной, весьма талантливой, трамѣ. Посвященъ онъ извѣстному меценату и музыкальному дѣятелю, графу А. Д. Шереметеву. Замѣчательна авторская скромность: въ большой книгѣ, посвященной русской музыкѣ, нѣтъ ни одного слова о М. М. Между тѣмъ, предъ нами талантливый композиторъ пяти оперъ и многихъ симфоническихъ произведеній.

А. Коптяевъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

ЕЖЕГОДНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжными въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Б. Варнеке* — «Леканъ»; *В. Гернгроссъ* — «Театръ въ 1812 г.»; *П. П. Гнѣдича* — Новая данная о «Женитѣль» Гоголя; *Н. А. Попова* — «О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *А. А. Плещеева* — Воспоминанія о В. П. Далматовѣ; *П. М. Пчельникова* — «Театральные пожары»; *П. А. Россіева* — «Объ артистѣ Максимовѣ»; *Ю. Слонимской* — «Пантомима»; *Д. В. Философова* — «Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ», и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка*; Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа — *Paul Ginisty* и Лондона — *Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового зисемплара (подписной годъ считается съ января мѣсяца)
шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

Сергѣй Мамонтовъ.

НАДЕЖДА,

или

БОНАПАРТЪ ВЪ МОСКВѢ.

Историческое представление въ 4-хъ дѣйствіяхъ.

Къ представленію дозволено Спб. 14 Января 1912 г. № 979.
«Правительств. Вѣстн.» № 106 отъ 13-го Мая 1912 г.

С.-Петербургъ.—1912.

Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

НАДЕЖДА ИЛИ БОНАПАРТЬ ВЪ МОСКВѢ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА 1):

Юрій Львовичъ Рѣпиховъ, богатый молодой баринъ.
Никодимъ Хрустовъ, пожилой лакей,
Степанъ, дворникъ, молодой мужикъ,
Гриша, мальчикъ-казачекъ,
Надежда, актриса,
Пелагея, старуха стряпка,
Акулина, ея помощница, молодая жена Степана.
Дмитрій Яковлевичъ Крушинкинъ, просвѣщенный юный купеческій сынъ.
Страникъ, неизвѣстный человѣкъ, старикъ.
Землюкъ—старый,
Корытниковъ—молодой, } раненые солдаты.
Квартальный.
Казачій офицеръ.
Мѣщанинъ.
Оборванецъ.
1-й мужикъ.
2-й мужикъ.
Парень.
Наполеонъ, Императоръ.
Даву } его маршалы.
Бертье }
Дарю, генераль.
Дюбуа, полковникъ.
Ниво, } офицеры.
Оливье, }
Фезансакъ }
Таньонъ } саперы Старой Гвардіи.
Коллэ }
Рустанъ, мамелюкъ.
Сержантъ.

Крѣпостные люди
господь Рѣпиховыхъ.

Дворовые обоюго пола, мужики, казаки, французскіе солдаты и офицеры. Дѣйствіе въ Москвѣ, въ 1812 году, съ 2 сентября по 11 октября.

1) Характеристику дѣйствующихъ лицъ см. въ концѣ пьесы.

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

(2-е сентября 1812 года, понедѣльникъ).

Сцена представляет задній дворъ Московскаго барскаго дома господъ Рѣпиховыхъ. Слева боковой фасадъ дома, въ которомъ всѣ окна, кромѣ ближайшаго къ сценѣ, наглухо закрыты ставнями. Въ стѣнѣ дома черное крыльцо. Окна подвального этажа, гдѣ живутъ дворовые, ставнями не закрыты. Направо отъ зрителей и въ глубинѣ сцены желѣзная рѣшетка, отдѣляющая отъ двора палисадникъ, ниже котораго проходитъ улица. Вдали видъ на Москву. Ясный солнечный день, время послѣ полудня. Гриша и Акулина стоятъ прицѣпившись къ рѣшѣткѣ, возлѣ нихъ сидятъ Пелагея и Странникъ. Всѣ смотрятъ внизъ на улицу.

Гриша. Глянь, глянь-ка,—пѣшій народъ повалиль, съ узлами все! И модница идетъ какая-то,—должно купчиха...

Акулина. Въ шляпкѣ одна, ей-Богу, юбки подобрала и шагаетъ. Чудно!

Пелагея. Подводу-то, сказывали, ни за какія ассигнаціи нонѣ на Москвѣ достать невозможно. Пименовы, вишь, сусѣди наши 800 цѣлковыхъ до Владиміра за мужицкую подводу отдали. Плакала ажъ барыня-то, какъ денежки платила.

Странникъ. Подъ казенное добро чиновники со всѣхъ уѣздовъ подводы согнали, подъ казенное, стало быть, добро... А сами таперича барамъ да купечеству за большую цѣну подводы эфти самыя сдаютъ. Капиталы, значитъ, наживають.

Гриша. Съ иконами идутъ, молитвы поють,—должно, столовѣры!

Странникъ. Столовѣры! Нѣшто православному человѣку образа поднимать, да каноны пѣть заказано? Эхъ ты, елова голова!

Пелагея. Всѣ-то, всѣ-то изъ города уѣзжаютъ, уходятъ, у кого только возможность есть. Одни мы, горемычные, словно не люди. Псамъ басурманскимъ на сѣденіе достаемся. Оставила насъ Матерь Пречистая!

Акулина. Горюшко-гореваньце! На кого насъ покидаютъ? Куда дѣвать головушку безталанную?

Странникъ. Нишкните вы! Воемъ горю не пособишь. Рано пла-

катъ начали,—Бонапарта-то Кутузовъ, статья можетъ, еще и въ Москву не допустить. Господамъ-то тоже не очень сладко сейчасъ приходится! Иду, это, я давеча отъ Никиты Мученика, а на встрѣчу цѣльный поѣздъ барскій тянется. Въ каретѣ шестерикомъ самъ баринъ, толстый такой, съ семействомъ слѣдуетъ, шестерикомъ, стало быть. Охотники верховые кругомъ, а за ними бричкамъ да подводамъ конца не видать, добро всякое господское горами накладено и даже псовъ борзыхъ, прости Господи, фургонъ огромный везуть,—псовъ-то, стало-быть, борзыхъ... Позади дѣвокъ однѣхъ дворовыхъ, которыя по рукодѣльной части, съ полсотни гонятъ. По всей видимости, словомъ, вельможа первѣющей выѣзжаетъ всеми благами отъ Создателя взысканный.

Гриша. Князь Яхромскій—не иначе. У нихъ завсегда собакъ полонъ дворъ!

Странникъ. Хорошо! ѣдетъ, это, баринъ въ рыдванѣ своемъ, а у перекрестка, гдѣ Разгуляй-кабакъ, мужики столпились деревенскіе съ телѣгами,—столпились, стало быть... И вопіють они гласомъ велиемъ на всю, какъ есть, улицу: «Куда бѣжишь, такой сякой, со своими холопами? Аль и на васъ невзгода пришла? Аль со страху и Москва не мила стала?» Вопіють, стало быть... И что-жъ вы, родимые, думаете? Молчить баринъ энтотъ самый при всей своей важности, только занавѣсочкой окошко задерживаетъ. Времена ужъ такія пришли, времена такія.

Акулина. Что будетъ то таперя, что будетъ то? Антихристовы времена наступили!..

Гриша. Раненыхъ опять повезли, обозъ цѣльный,—видимо, невидимо!

Странникъ. Не мало народа подъ Можайскомъ перепортили...
(*Слѣва изъ глубины входятъ Никодимъ и Квартальный*).

Никодимъ. Последнія подводы утресь отправилъ, Иванъ Ивановичъ. Теперь только крѣпостную нашу барыню проводить надо на долгихъ—и квить я передъ господами буду.

Квартальный. А много ли господскаго добра вывезти у васъ не успѣли?

Никодимъ (*дворнѣ*). Чего не видали? Вы! Али дѣловъ у васъ нѣтъ? (*Дворня расходится, кромѣ Странника, который остается въ сторонкѣ*). Много ли имущества барскаго у меня подъ охраной осталось, спрашивать изволите? Да почитай половина всего: и ковры, и гардины штофныя, и картины, которыя заграничныя, и небель краснаго дерева изъ Парижа. Всего не пересчитаешь.

Квартальный. Ты, значить, за довѣреннаго оставленъ? Особа четвертаго класса?

Никодимъ. Точно такъ.

Квартальный. Эге! Ну, а мелочи у тебя на рукахъ много ли осталось? Бронзы тамъ, фарфора, серебра и прочаго?

Никодимъ. Мелкія вещи цѣбныя, осмѣлюсь доложить, въ костромскую вотчину нашу отвезены. На прошлой недѣлѣ еще подводы ушли.

Квартальный. Жалость какая! А я то хотѣлъ свои услуги предложить вашимъ господамъ, у меня на казенныхъ подводахъ мѣсто осталось незанятое.

Никодимъ. Покорнѣйше благодаримъ ужъ. Зачѣмъ такъ то? На своихъ вѣрнѣй будетъ.

Квартальный. Вотъ какъ? Эге! Значить, ты отъ своего помѣщика полномочіемъ облеченъ? Потому по обязанностямъ службы долженъ я тебѣ объявить приказъ главнокомандующаго. Всѣмъ изъ Москвы съ Богомъ по морозцу уѣзжать, распоряженіе вышло. Жечь городъ будутъ.

Никодимъ. Какой городъ? Что болтаешь? Москву что ли? Жечь! Какъ же это возможно? Вѣдь она первопрестольная, Москва-то...

Квартальный. Сказано, что приказано и больше никакихъ, господинъ уполномоченный выѣздной лакей Хрустовъ.

Никодимъ. Кто же жечь то будетъ, у кого рука на такое дѣло подымется? Не можетъ быть того! Нѣшто француза въ Москву допустить? Самъ графъ въ афишкахъ своихъ явственно про это высказывается. На Трехъ Горахъ баталія произойдетъ.

Квартальный. Начальство лучше знаетъ. Недосугъ мнѣ съ тобой валандаться, трубы пожарныя увозить надо. Мерси! (*Уходитъ*).

Никодимъ. Иванъ Ивановичъ, ваше благородіе, сдѣлайте такую вашу милость!.. (*Уходитъ за Квартальнымъ*).

Гриша (*выскакиваетъ изъ крыльца*). Взаправду что-ли? Москву, баяли, жечь приказано?

Странникъ. Видать, что такъ.

Гриша. И у насъ тоже запалыть? Сундучокъ свой надѣть въ саду схоронить.

Странникъ. Ты, малый, не егози. Квартальный, статья можетъ, для форсу только взбрехнулъ. А ты смахалъ бы до города, да у умныхъ людей поспрошалъ бы толкомъ про эфто дѣло, у умныхъ-то людей. Дѣло бы другое вышло.

Гриша. Духомъ я до самага Кремля летаю! (*Гриша убѣгаетъ въ калитку палисадника. Слѣва изъ глубины входятъ солдаты Землюкъ и Коротниковъ, у перваго на перевязи правая рука, у втораго повязка на головѣ*).

Коротниковъ. Дозвольте, землячекъ, воинамъ христолюбивымъ, кровь свою за отечество пролившимъ, въ домѣ вашемъ пріютъ получить. Изъ-за Можайскаго города, отъ самага отъ сраженья великаго, не ѣмши, не пимши, пѣшкомъ слѣдуемъ...

Странникъ. Не здѣшній самъ-то я, братики милые, не здѣшній, пристанище только тутотки имѣю, пристанище, стало быть. Господа то уѣхамши, вотъ и имѣю...

Коротниковъ. Ну, значить, и насъ не прогонятъ и мы тутъ отдышимся, на ночь глядя, такъ что-ли, дядя?

Землюкъ. Болтай болты.

Никодимъ (*за сценой*). Степанъ, а Степанъ. Куда, лѣшій, провалился?

Странникъ. Вотъ вамъ, служивенькіе, и довѣренный здѣшній барскій жалуетъ. Изъ лакеевъ онъ самъ-то, изъ лакеевъ, стало быть. (*Никодимъ возвращается на сцену*).

Никодимъ. Степанъ!

Корытниковъ. Дозвольте, почтенный, воинамъ, за царя и отечество кровь свою пролившимъ, въ домъ семь пріютъ получить.

Никодимъ. Раненые что ли изъ арміи?

Корытниковъ. Такъ точно, изъ Бородинской баталіи, ни ѣмши, не пимши... А допрежь того самъ тоже господскимъ лакеемъ быть...

Никодимъ. Оставайтесь, служивые, мѣста у насъ хватитъ! Скажите хоть вы мнѣ только, сдѣлайте такую милость, неужели Бонапарта въ Москву Бѣлокаменную впускать, неужели ослабѣла русская земля, Кутузовъ развѣ не командиръ намъ больше? Багратіонъ, князь Петръ?..

Корытниковъ. Не взяла, такъ что, сила наша, ваше степенство, у Бонапарта этого, сказываютъ, чертенокъ въ рукавѣ посаженъ, да и жена у него волшебница, птицей прикидывается, надъ нашимъ войскомъ порхаетъ, расположеніе высматриваетъ, да все ему ироду и пересказываетъ. *(Степанъ, Пелагея и Акулина постепенно приближаются и слушаютъ).*

Никодимъ. Ну, а Москву то, Москву то древнюю отстаивать будете? Бой то у Трехгорной заставы произойдетъ?

Корытниковъ. Какая ужъ тутъ битва, когда вся армія наша Москву покидаетъ.

Землюкъ. Кому и отстаивать то ее, когда солдата нашего русскаго безъ счету погелго на Бородинѣ-полѣ? Отъ Можайска до самой Москвы вдоль дороги то все одни кресты, да могилки.

Никодимъ. Быть того не можетъ?..

Странникъ. Несбыточное дѣло Москву басурманамъ безъ крови отдать!..

Степанъ. Путаєте вы, небойсь,-даромъ что присягу принимали?!

Женщины. Страсть какая!..

Землюкъ. Вратъ солдату русскому не полагается.

Никодимъ. Какъ же быть то теперича, ежели правда? Степанъ, чортъ, бричку Надеждѣ Васильевнѣ заложилъ?

Степанъ. Давно готова, ажъ лошади стоятъ устали. Выходить бы пора, что коней даромъ морить?

Никодимъ. Акуля, сходи Надежду поторопи, чтобъ ѣхала отъ грѣха, а то бѣды съ ней еще наживешь. Да и сама одѣвайся, не мѣшкой!.. *(Надежда появляется въ первомъ отъ сцены окнѣ).*

Надежда. Никуда и не поѣду я, было бы вамъ извѣстно! Такъ я и Юрію Львовичу отписала, такъ и вамъ повторяю. Глупы тѣ люди, которые отъ французовъ бѣжать собираются,—того понять не хотятъ, что просвѣщеніе къ намъ черезъ нихъ приходитъ, что худого они намъ не сдѣлаютъ.

Никодимъ. Здравствуйте, пожалуйста,—этого не доставало! Мнѣ до вашихъ хотѣній дѣла нѣтъ-съ. Надежда Васильевна,—я господскій приказъ исполнить обязанъ. Пожалуйста въ бричку, честью прошу!

Надежда. И не подумаю! Такой несправедливости, какую здѣсь видала,—отъ французовъ навѣрно не встрѣчу.

Никодимъ. Образумься, Надежда! Что съ тобой подѣялось? Или неизвѣстно тебѣ, что старая барыня сама объ тебѣ беспокоиться изволила, бричку собственную подъ тебя предназначила?

Надежда. Еще бы! Свое добро терять никому не охота, и за меня, небойсь, пять тысячъ заплачено. Самъ въ барыниной бричкѣ поѣзжай, если такой усердный!

Никодимъ. Смотри, Надька, скрутить велю!

Надежда *(захлопываетъ окно)*. Руки коротки!

Никодимъ. Вотъ и толкуй съ ней тутъ.

Пелагея. Говорила я тебѣ, Никодимъ Петровичъ, ндравная она у насъ очень. Что съ нею таперя подѣлаешь?

Никодимъ. Какъ же быть то? Ну оказія! Съ ней дѣйствительно не согласишь.

Степанъ. Ни въ какомъ разѣ.

Никодимъ. Чась то который? *(Смотритъ на свои часы)*. Третьяго четверть. Ну, добро же, погоди у меня, барыня затрапезная! Скоро вернусь я, ты, Степанъ бричку смотри не отпрягай. *(Никодимъ поспѣшно уходитъ)*.

ДѢЙСТВІЕ I.

Корытниковъ. Востра наша сестра!

Странникъ. Кто такая будетъ?

Пелагея. Изъ нашихъ же, родимый, господская крѣпостная.

Степанъ. Барина молодого лебедушка.

Странникъ. Вотъ оно что!

Пелагея. Допрежъ насъ она графа Боскетова была, въ ахтеркахъ у него кіятры представляла. Чему, чему, ее тамъ не обучали? И танцамъ разнымъ, и пѣню, и по французскому она говорить можетъ, и въ заграницы графъ ее возилъ.

Корытниковъ. Ишь ты, поди-жь ты!

Пелагея. Нашъ барченокъ, Юрій-то Львовичъ, у графа Надежду и увидай. Врѣзался въ нее, какъ говорится, по самыя уши, не спитъ, не кушаетъ, ей Богу не вру! Говоритъ, это, мамашѣ: жизни, молъ, рѣшусь, коли дѣвку эту мнѣ не купите у графа. Что-жь, сынокъ единственный, сердце материнское не камень... *(Входитъ Крушинкинъ щеголевато и модно одѣтый).*

Крушинкинъ. Здравствуйте, друзья мои. Скажите, пожалуйста, дома ли Надежда Васильевна?

Пелагея. Дома, батюшка, дома, у себя въ горницѣ.

Степанъ. Бунтуетъ у насъ Надежда Васильевна, уѣзжать изъ Москвы отказывается, Бонапарта встрѣчать желаетъ.

Крушинкинъ. А вы, я вижу, рѣшенія ея не одобряете?

Степанъ. Нашего одобренія никто не спрашиваетъ

Крушинкинъ. Въ этомъ то, позвольте вамъ замѣтить, и есть корень зла російской жизни. Девять десятыхъ націи нашей суть предметы неодушевленные, съ мнѣніемъ которыхъ не считается привилегированный классъ. Понимаете вы меня, Степанъ?

Степанъ. Гдѣ ужъ намъ понимать, Дмитрій Яковлевичъ! Вы—ученые, а намъ, можно сказать, палкой все пониманіе показывали, черезъ розгу людьми дѣлали.

Крушинкинъ. Прискорбно это, друзья мои, прискорбно превыше

мѣры! Вотъ потому Наполеона намъ опасаться и не слѣдуетъ, а надлежитъ встрѣчать, какъ просвѣтителя и освободителя. Грядетъ къ намъ съ запада не врагъ, а другъ, оковы рушащій, права людямъ приносящій. Всѣ равны будемъ!

Странникъ. Чудно чтой-то говорите, господинъ хорошій, даже понимать намъ невозможно, намъ-то, говорю.

Землюкъ. За этакія слова и отвѣтить можно...

Степанъ. Въ графскихъ афишахъ прямо пропечатано, чтобъ не вѣрить эакому. Вотъ она афишка-то! (*Достаеъ изъ кармана Ростовчинскую афишу*). Прочитайте-ка.

Крушинкинъ. Извѣстны мнѣ Ростовчинскія измышленія и никакой вѣры я имъ не придаю.

Степанъ. Нѣтъ ужъ вы почитайте! Коли напечатано, значить, правильно.

Странникъ. Дай ка, миленькій, я почитаю. Что ужъ... (*Читаеъ*). «Иной вздумаетъ, что Наполеонъ за добромъ идетъ: а его дѣло кожу драть: общаетъ все, а выйдетъ ничего. Солдатамъ сулить фельдмаршалство; нищимъ—золотыя горы, народу—свободу, а всѣхъ ловить за виски, да въ тиски, и пошлетъ на смерть, убьютъ либо тамъ, либо тутъ. И для сего и прошу, если кто изъ нашихъ или изъ чужихъ станеть его выхвалять и сулатъ и то и другое, то какой бы онъ ни былъ, за хохоль, да на съѣзжую: тотъ, кто возьметъ—тому честь, слава и награда, а кого возьмутъ, съ тѣмъ я раздѣлаюсь, хоть пяти пядей будь во лбу»...

Землюкъ. Ловко прописано, брехунамъ острастка!..

Степанъ. Какъ же такъ, Митрій Яковлевичъ? Выходить, васъ за хохоль брать надоть, да на съѣзжую?.. Ха-ха-ха!

Корытниковъ. Здорово! Хо-хо-хо!

Крушинкинъ. Что вы! что вы! Да развѣ я выхваляю?

Странникъ. Неча пужаться, сударь. Съѣзжая сейчасъ пустая стоить. Всѣхъ квартальныхъ, всѣхъ хожалыхъ съ утра нонеча изъ Москвы на вьнось отправили. Пужаться то, говорю, неча!

Корытниковъ. Вольготно безъ начальства!

Крушинкинъ. Я говорю только, что и во Франціи, какъ у насъ, лѣтъ 20 тому назадъ рабство крѣпостное было, богатые и знатные дворяне простыми людьми, какъ скотиной, владѣли. Только свѣтлые умы человѣческіе у нихъ оказались; поняли, что жить этакъ нельзя, что всѣ люди рождаются и живутъ свободными и равными въ правахъ своихъ...

Надежда (*выходитъ на крыльцо*). Такъ я и знала: Крушинкинъ народу проповѣди читаетъ.

Крушинкинъ. Здравствуйте, Надежда Васильевна! Задержался вотъ съ ними, объясняю имъ, что такое права человѣка, а бѣжалъ-то собственно къ вамъ.

Надежда. Что новенькаго?

Крушинкинъ. Много, государыня моя,—и ужаснаго, отъ котораго кровь холодѣетъ въ жилахъ, и радость такая, что съ ума сойти можно.

Надежда. Ну, говорите же скорѣй.

Крушинкинъ. Верещагинъ нашъ сегодня убить по приказанію графа Ростопчина, растерзанъ той самой толпой, которой онъ такъ горячо желалъ свободы и счастья.

Надежда. Царствіе небесное. За что же его умертвили?

Крушинкинъ. За правду, Надежда Васильевна. Въ заграничной газетѣ напечатано было объявленіе Наполеона, что онъ идетъ войной противъ Россіи, чтобы искоренить у насъ тиранство, дать свободу крестьянству и всѣмъ равныя законныя права. Все, что Верещагинъ и раньше намъ съ вами не разъ говаривалъ. Въ почтамтѣ на службѣ сталъ онъ громко переводить это объявленіе служащимъ. На него и донесли, какъ на измѣнника.

Землю къ. На съѣзжую, значить, проводили, какъ въ афишкѣ обозначено.

Надежда. Бѣдный, бѣдный!

Странникъ. Не шутить, стало быть, Ростопчинъ то,—обѣщаніе исполняетъ.

Крушинкинъ. Верещагинъ палъ послѣдней жертвой издыхающаго

тиранства. Завтра великій Наполеонъ будетъ въ Москвѣ, завтра среди насъ воцарится свобода, равенство и братство. Не будетъ въ Россіи ни рабовъ, ни господъ, ни барщины, ни оброковъ, ни управителей, ни бурмистровъ! Всѣ будутъ равны передъ лицомъ закона!..

Землюкъ. Не допустить эфтаго начальство, потому не порядокъ на землѣ будетъ. Страхъ въ людяхъ прекратится.

Надежда. Само начальство новое будетъ, отъ французовъ,—справедливое и просвѣщенное.

Странникъ. Такъ-то, такъ. А церкви Божіи на поруганіе оно не отдастъ, начальство-то новое, французское?

Крушинкинъ. Во Франціи всѣ религіи свободны теперь, всякій гражданинъ вѣруетъ такъ, какъ ему приказываетъ совѣсть. Тамъ даже невѣрующіе вольнодумцы гоненію не подвергаются.

Степанъ. Про афишки то графскія не позабудьте, Митрій Яковлевичъ, что тамъ пропечатано. Ежели вернется начальство наше русское, что оно съ вами сдѣлаетъ?

Крушинкинъ. Ростопчинъ сегодня покинулъ Москву, я своими глазами видѣлъ его коляску.

Степанъ. Можетъ, видѣли, сударь, да плохо разглядѣли,—всякое бываетъ.

Странникъ. Оставь, паря,—статься можетъ, и впрямь отъ француза всѣмъ воля выйдетъ! Въ войскѣ то у него, сказываютъ, Петръ Федоровичъ, государь явленный находится и грамоту золотую съ собой въ Москву везетъ, которую баре, да начальники, отъ народа схоронили. Грамоту, стало быть, золотую. .

Надежда. Что за вздорные слухи! Петра Третьяго уже давно на свѣтѣ нѣту.

Крушинкинъ. Зачѣмъ разувѣрять ихъ, Надежда Васильевна? Не все ли равно, кто дастъ народу золотую грамоту.—Петръ ли Федоровичъ, или гениальный Наполеонъ? Жила бы въ нихъ только надежда на близость лучшихъ дней... *(Слѣва вбѣгаетъ Гриша).*

дѣйствіе I.

Гриша. Уходить войско-то наше, армія! Сейчасъ помереть! Съ утра самага, скрозь Москву идуть и пушки съ собой везуть. Эвота, отсюда видать.

Землюкъ. Сказываль я,—не вѣрили.

Степанъ (*у рѣшетки*). Змѣей безъ конца тянутса, выше колоколенъ пыль подняли!

Акулина. Штыки на солнышкѣ свѣтятся!

Гриша. Самого Кутузова я видѣлъ. Старенькій такой въ коляскѣ ѣдетъ,—волоса бѣлые и шапка бѣлая, а кругомъ офицеровъ тьма тьмушая... Войско ему честь отдаетъ, а онъ и не глядитъ, пасмурный сидитъ, словно туча. Черезъ Яузскій мостъ къ заставѣ поѣхаль.

Корытниковъ. Дяденька Землюкъ, а мы то какъ же, солдаты?

Землюкъ. Негодящій я для службы царской, стрѣлять не въ состояніи,—на правой рукѣ пальцы перебиты. Мнѣ и фельдфебель такъ сказалъ: ступай, молю, Землюкъ, самъ по себѣ, ротный, значить, котель для здоровыхъ у насъ назначается, а на подводу тебя сажать нельзя, потому ходить ты свободно можешь. Безногаго, да слабаго народа и безъ меня тьма тамъ у Можайска осталась.

Корытниковъ. Я, дяденька, Землюкъ, тоже тутъ останусь, чего я тамъ въ полку не видалъ? еще убьютъ, пожалуй, взаправду. Богъ не выдастъ, а свинья и здѣсь не съѣстъ, какъ говорится!..

Землюкъ. Пустой ты выходишь человекъ, у тебя руки, ноги здоровыя, тебѣ присягу сполнять надо.

Гриша (*у рѣшетки*). Пушкири поѣхали съ пушками! Пойтить поближе поглядѣть. (*Убѣгаетъ*).

Степанъ. Пушкири?.. Сказаль тоже, деревня! Это, небойсь антиллерія.

Надежда (*Землюку*). Ты самъ-то чей, дяденька, откуда будешь?

Землюкъ. Лейбъ-Гвардіи Финляндскаго полка, третьей роты рядовой Тарась Землюкъ.

Надежда. Я не про то, спрашиваю, милый. Изъ какихъ ты мѣсть самъ-то? Гдѣ твоя родина?

Землюкъ. Родина, спрашиваете?.. Запоматоваль, такъ что, я,—не могу знать.

Крушинкинъ. Выдумываешь ты, служба. Развѣ можно челоувѣку забыть, гдѣ онъ родился, свой домъ, своихъ родственниковъ?

Землюкъ. Поминать то нечего, господинъ. Жилось не сладко, помѣщикъ у насъ лютый былъ, жалости къ мужикамъ совсѣмъ не зналъ. Ну, а потомъ, тому ужъ 22 года прошло, какъ меня въ рекруты сдали. Можетъ, и села моего родимаго на свѣтѣ нѣту, а не то что родственниковъ... Третьей роты я, Лейбъ-Гвардіи Финляндскаго полка, вотъ тебѣ и весь сказъ!

Корытниковъ. Заправскій онъ солдатъ, барынька,—про такихъ и въ пѣснѣ поется:

Наши матки—
Бѣлыя палатки.
Наши отцы—
Храбры полководцы...

Надежда. Устали вы навѣрно съ похода-то? Ъсть хотите?

Корытниковъ. Солдатъ, зчай, молчить, а за него брюхо урчить.

Надежда. Ступайте, ступайте, отдохните въ людской. Пелагеюшка, чего-же ты смотришь? Накорми поиди раненыхъ поскорѣе, голодные они.

Пелагея. А мнѣ, старой, и невдомекъ,—заглядѣлась тутъ на войско-то... Пойдемте, родимые, у меня, чай, и щи давно поспѣли, и круленикъ я сегодня поставила.

Корытниковъ. Спаси васъ, Господи, барынька добрая на многія лѣта. *(Пелагея, Странникъ и оба солдата уходятъ черезъ крыльцо въ домъ).*

Крушинкинъ. Кончается царство мрака, Надежда Васильевна,—кончается. Не холопка вы больше господская, а гражданка всемірнаго государства.

Надежда. Не вѣрится мнѣ что-то, Крушинушка, силенъ въ насъ духъ рабскій и страхъ передъ насильниками нашими вѣковѣчными; въ

дѣйствіе 1.

крестьянствѣ—темнота непроглядная. Не дадутъ они вѣры иноземнымъ спасителямъ.

Крушинкинъ. Не забывайте, государыня моя, что Наполеонъ геніаленъ, что для него нѣтъ невозможнаго во всей вселенной.

Надежда. Вотъ изъ Москвы бѣжать я сегодня передъ своимъ-то наотрѣзъ отказалась, что дальше будетъ—не знаю, а сердце мое недоброе чувствуетъ... *(Слѣва изъ глубины входитъ Никодимъ, за нимъ верхомъ въѣзжаетъ Юрій Рѣпиховъ въ формѣ ополченскаго офицера).*

Никодимъ. Вотъ, Юрій Львовичъ, сами извольте съ ней разговаривать, а я не въ состояніи. Окромѣ дерзости, отъ нея ничего не дождешься. Силкомъ ее волочить придется,—сами увидѣть изволите.

Юрій. Господинъ Крушинкинъ! Вы здѣсь?! Мое почтеніе... Такъ это ты, аршинникъ, моихъ подданныхъ буторажишь?! Дѣвкѣ моей въ голову вольтерьянскія мысли вбиваешь?.. Желательно тебѣ, чтобы я на конюшнѣ отодрать тебя приказалъ?!

Крушинкинъ. Права не имѣете-съ...

Юрій. Я тебѣ покажу право, животное! Вонъ изъ моего дома тотчасъ же, чтобы и духа твоего здѣсь не было!

Крушинкинъ. Покоряюсь силѣ кулака. Надѣюсь, въ послѣдній разъ... До свиданья, Надежда Васильевна, — не отчаивайтесь, сударыня! *(Крушинкинъ уходитъ. Юрій соскакиваетъ съ коня, котораго Никодимъ отводитъ и держитъ въ глубинѣ сцены).*

Юрій *(дворовымъ)*. Эй вы, пошли отсюда прочь! *(Дворовые поспѣшно расходятся)*. Надежда, Наденька, что же это, радость моя желанная? Не хочешь уѣзжать? *(Надежда, потупившись, молчитъ)*. Москву отдають Бонапарту! Завтра, а быть можетъ и сегодня, враги будутъ здѣсь... Будутъ грабить, насиловать, убивать...

Надежда. Не будутъ, Юрій Львовичъ!..

Юрій. Какъ не будутъ? Что ты плетешь? Вѣдь они злодѣи, безбожники...

Надежда. Они просвѣщенные, они отъ тиранства намъ избавленіе принесутъ.

Юрій. Не свои слова повторяешь! ихъ тебѣ негодный Крушинкинъ наболталъ, а ты ему повѣрила! Ну, ѣдемъ. Собирайся сейчасъ же!..

Надежда. Я сама съ графомъ Боскетовымъ въ Парижѣ цѣлую зиму прожила, Юрій Львовичъ, знаю тамошніе порядки и народъ французскій знаю. Дура была, что навсегда тамъ не осталась,—право полное на то имѣла.

Юрій. Завиральныя мысли! Въ Москвѣ златоглавой ихъ и повторять непристойно. А ее-то, Москву бѣлокаменную, пойми ты, неприятелямъ отдають, нехристямъ поганымъ... Неужели съ ними заодно будешь? Не русская ты что-ли? Не православная?.. Я тебя спрашиваю. (*Надежда упрямо молчитъ*). Вчера сюда князя Багратіона раненаго съ Бородинскаго поля привезли. Такъ вотъ онъ, какъ узналъ, что Москву безъ боя Наполеону оставляють, и сказалъ: «Умру отъ Москвы, а не отъ раны!» Теперь, говорятъ, кончается. И вся Россія такъ думаетъ, вся отъ мала до велика на лютаго врага подымется!

Надежда. Своего счастья не понимаетъ, оттого и подымется. Наполеонъ—врагъ только тѣмъ, которые человѣческими душами владѣють, а самимъ плѣннымъ душамъ онъ благодѣтель. Онъ имъ волю и землю даруетъ. Никуда я съ вами изъ Москвы не поѣду, вотъ вамъ мое послѣднее слово!

Юрій (*вспыхнувъ*). Вотъ ты какъ заговорила! Дрянь, измѣнница отечеству! Связать прикажу, какъ овцу круговую, на телѣгъ увезу... (*Даетъ ей пощечину*). Холопка!

Надежда. Деритесь, деритесь, Юрочка, пока власть въ вашихъ рукахъ. Не долго вамъ пировать осталось... Скажу и я вамъ правду свою напоследокъ. Думаете, счастлива я была, когда вы съ графомъ тѣло мое подневольное въ шелка да въ бархаты наряжали? Поили, кормили сладко, да руки мои въ пьяномъ видѣ цѣловали? Душой я тогда муку терпѣла, Юрочка, муку несносную!.. Да только до души-то моей съ графомъ никогда дѣла не было, про нее вы забывать изволили. А душу то вѣдь ни золотомъ, ни нарядами не купишь. Душа человѣческая не то, что тѣло,

дѣйствіе 1.

она на бумагѣ только крѣпостной числится, а на дѣлѣ вѣчно вольной птицей въ человѣкѣ остается. Тяжко ей, охъ какъ тяжело рабство тѣла переноситъ!..

Юрій. Ужъ кому, кому, а тебѣ-то жаловаться грѣхъ! Я тебя никогда не притѣснялъ, кажется.

Надежда. Человѣкомъ мнѣ быть хочется, Юрій Львовичъ, человѣкомъ, а не игрушкой господской. Графъ Боскетовъ меня малолѣтней изъ деревни за красоту взялъ, образованіе мнѣ хорошее далъ, а развѣ я о томъ просила? И стала я понимать, чего прежде не понимала, новыя чувства узнала, благородство настоящее; героиня трагическихъ на сценѣ играть научилась, любовь истинную представлять... А въ жизни совсѣмъ другое видѣла. Старикъ графъ плѣшивый да беззубый, силою и страхомъ меня взялъ, какъ ни плакала я, какъ ни молила. Потомъ привычками развратными всю опакостилъ и въ фаворитки свои торжественно произвелъ. Глядите, дескать, люди добрые, какая у меня актриса замѣчательная въ полюбовницахъ состоитъ!

Юрій. Вотъ, вотъ, я и замѣтилъ, что тебѣ плохо живется, оттого и купилъ тебя у стараго распутника! Ничего не пожалѣлъ...

Надежда. Пяти тысячъ-то? Вѣрно! Какъ за кобылу заводскую, денежки заплатили и во дворъ къ себѣ въ поводу перевели. А меня то спросили вы, что на душѣ у меня въ это самое время дѣялось, какъ покупали меня?

Юрій. Полюбилъ я тебя, Надя, приворожила ты меня накрѣпко, сама вѣдь знаешь. Царицей сердца моего стала!

Надежда. Продажная царица у васъ, голубчикъ, кто дороже за нее дастъ, тому и достанется. Рабыня, а не царица...

Юрій. Не грѣши, Надежда,—лучше барыни ты у меня жила. Ножки я твои цѣловалъ, ни въ чемъ ты отказа не знала.

Надежда. А вольную почему не далъ?

Юрій. Ушла бы ты отъ меня съ вольной. Пропалъ бы я тогда безъ тебя отъ любви своей.

Надежда. Вотъ то-то и оно! Палкой, стало быть, вы любить себя заставляете, баринъ мой прекрасный. *(Пауза)*. Чудная судьба у меня, какъ подумаешь, ей-Богу! Когда играю на сценѣ Федру или Антигону,—все на свѣтѣ забываю и впрямь себя истинной царицей чувствую. Захочу—весь театръ, и старъ и младъ плакать навзрыдъ будетъ, захочу, ужаснутся всѣ и даже въ лицѣ поблѣднѣютъ. У ногъ своихъ всѣхъ ихъ я вижу, и помѣщиковъ богатыхъ, и графовъ знатныхъ, и вельможъ гордыхъ, силу въ себѣ чувствую великую. Кажись, какъ Илья Муромецъ, весь міръ перевернула бы.. А какъ смоешь румяна, снимешь царскіе наряды, умные слова забудешь, такъ и станешь опять послѣднимъ человѣкомъ, дѣвкой крѣпостной Надькой, надъ которой баринъ во всякое время куражится воленъ.. Вспомнишь про это, Юрочка,—сердечко сразу и захолодѣетъ. Красивый вы, что и говорить и душа въ васъ не жестокая, а любить васъ, голубчикъ, какъ передъ Истиннымъ, я не могу! И хотѣла бы, а не могу: любить только ровню можно.

Юрій. Вотъ что, Надя, я принялъ неизмѣнное рѣшеніе и слово мое дворянское твердо: женюсь я на тебѣ, какъ только война эта страшная кончится. Противъ воли родной матушки женюсь!

Надежда. Спасибо вамъ душевное, Юрій Львовичъ. Раньше вамъ надумать бы это было надо, а не теперь, когда нужда заставляетъ.

Юрій. Какая нужда—не понимаю? Просто честью прошу тебя, Надюша, видишь, на колѣни становлюсь. *(Становится)*. Подумай только, барыней Рѣпиховой будешь!

Надежда. Не бывать этому, баринъ мой дорогой! Сердцу не прикажешь, оно старое помнить. Черезъ французовъ вольной я теперь становлюсь, простите меня Христа ради.

Юрій. Что? что? Не хочешь? Съ ума ты сошла, шлюха! За меня, за меня замужъ итти отказываешься?.. Ладно-же! силой заставлю,—по закону я твой господинъ. Эй, люди! Никодимъ! *(Никодимъ съ лошадейю приближается)*. Сейчасъ же связать эту тварь и положить въ бричку! Самъ повеешь ее во Владиміръ, куда наши обозы пошли. Головой мнѣ за нее отвѣчаешь, понялъ?

ДѢЙСТВІЕ I.

Никодимъ (*растерянный*). Челядь то наша вся уѣхамши, осмѣлюсь доложить, Юрій Львовичъ.

Юрій. Что?

Никодимъ. Уѣхамши, говорю люди...

Юрій. Дуракъ! Я тебя научу разсуждать! Чтобъ было сдѣлано, когда я приказываю.

Надежда. Сами видите, Юрій Львовичъ, что переѣмнулись времена.

Юрій. Молчать! (*Кричитъ въ подвалъ*). Эй, люди! Кто тамъ есть? Сюда! Сюда!

Никодимъ. Нѣту тамъ никого, сударь.

(*Изъ оконъ подполья выглядываютъ женщины, Корытниковъ и неизвѣстныя личности изъ дворни. Землюкъ и странникъ выходятъ на крыльцо*).

Юрій. Вяжите эту дѣвку!

Землюкъ. Радъ бы стараться, ваше благородіе, да рука правая у меня, такъ что, испорчена. (*Нерѣшительное молчаніе*).

Юрій. Что же, идолы, не хотите меня слушаться? Добро. Безъ васъ обойдусь. Никодимъ, давай веревку,—самъ съ неей, подлой, справлюсь! (*Хватаетъ Надежду и крутитъ ей руки назадъ. Между ними борьба*).

Надежда. Не поддамся тебѣ, насильнику. Ратуйте, добрые люди!

Корытниковъ. Не трожь дѣвку, баринъ,—худо будетъ!

Странникъ. Не хорохорься, господинъ хороший. Самъ, небойсь, не хуже нашего знаешь про золотую грамоту, что французъ за собой несетъ.

Голоса изъ подполья. Ахти! Задавить онъ ее!.. Пожалѣй, баринъ, дѣвушку. Не выдадимъ Надежду!.. Вотъ придетъ Бонапартъ, онъ те покажетъ, какъ людей забиждаютъ!.. Нѣтъ больше вашей власти!.. Уходи, пока цѣль!..

Крушинкинъ (*выглядывая изъ-за угла*). Подпольныя силы на свѣтъ Божій появляются, господинъ Рѣпиховъ, Россійское четвертое сословіе.

Никодимъ. Плюньте, сударь, народъ ненадежный сталъ...

Корытниковъ. Врешь ты, поросячье мясо!

Степанъ. Армейскіе-то чего смотрятъ?

Юрій. Вотъ вы какъ? Что же это бунтъ? Забываетесь? Хорошо же! (*Оставляетъ Надежду*). Я вамъ покажу Кузькину мать! Лошадь мнѣ! (*Садится верхомъ*). Всѣхъ плетью заporю иродовъ, дайте срокъ. Будете помнить Юрія Рѣлихова!.. (*Надеждѣ*). А съ тобой, крамольница, мы еще поговоримъ! (*Убѣжаетъ*).

Надежда. И не страшно мнѣ ни чуточки, Юрій Львовичъ!

Корытниковъ (*вылѣзая изъ подполья*). Чего ужъ тутъ бояться, когда наша взяла!

Пелагея. Слыхано ли, видано ли, спужался баринъ то молодой, уѣхаль.

Акулина. Что же таперича будетъ то, родненькіе?

Никодимъ. Понять ничего не могу.

Надежда. Сонъ это, или не сонъ, Крушинушка?

Крушинкинъ. На яву все происходитъ, сударыня, свободными гражданами-ситуаенами всѣ становитесь. Все говорить, все дѣлать дозволяется теперь въ Москвѣ.

Землюкъ. Не можетъ того быть, помру, а не повѣрю.

Корытниковъ. Стара стала—глупа стала, дяденька Землюкъ!

Землюкъ. А ну тебя. (*Степанъ входитъ съ метлой и начинаетъ мести дворъ*).

Странникъ. Для кого дворъ то метешь, дурашка,—для кого, спрашиваю? Для хранцуза, что-ли-ча?

Степанъ. Сору много, вотъ и мету.

Акулина. Слышь, всѣ изъ Москвы убѣгли, Степа.

Корытниковъ. Нечего теперь убирать да мести, безъ того будемъ въ чести!

Странникъ. Хе, хе, хе! Складно сказываешь, служба.

Крушинкинъ (*торжественно*). Друзья мои, насталь свѣтлый, незабвенный день. (*Вбѣгаетъ запыхавшійся Гриша*).

Гриша. Дядя Степанъ, дядя Степанъ! Иди скорѣй, арестанты кабакъ вишь, разбили. который на углѣ. По землѣ вино течеть, бадьями, да кувшинами его черпають, а которые такъ прямо мостовую языкомъ лижутъ.

Гриша. Сейчасъ помереть, не вру! Ушло войско то все за Москву... А какъ ушло, тутъ колодники то, значить, и навалились. Изъ острога ихъ, сказываютъ, самъ губернаторъ выпустилъ.

Никодимъ. Толкомъ говори, Григорій, правда это?

Гриша. Лопни мои глаза! (*Показываетъ изъ подъ полы штофъ зеленого стекла*). Вишь, самому штофъ достался.

Корытниковъ. Ну, ну... Ахъ, лягай тебя тараканъ! Такъ по мостовой, говоришь, вино и течеть?

Пелагея. Дѣла-то какія, прости Господи!..

Крушинкинъ. Какія варварскія мѣры правительства! Пойдемте въ домъ, Надежда Васильевна,—отъ пьяной черни всего можно ожидать.

Гриша. Да это еще что! Вотъ, въ Гостинномъ дворѣ, дьячекъ какой-то сказывалъ, даромъ кушцы всѣ товары свои народу раздають.

Странникъ. Вольное вино при Пугачевѣ тоже было, помню я его, вольное-то вино... А про даровые товары не слыхивалъ!

Корытниковъ. Помирать не надо при эфтакихъ порядкахъ! (*Срываетъ съ головы повязку*). Коль начальство къ дьяволу ушло, то и калѣ-камъ исцѣляться, знать, время пришло! Надоѣла повязка, безъ нея теперь въ лучшемъ видѣ проживемъ.

Землюкъ. Да ты что, прикидывался раненымъ нешто? Подлецъ ты, подлецъ, а не солдатъ христолюбивый!

Корытниковъ. А ты старый дуракъ, вѣрилъ, меня на свой аршинъ мѣрилъ? (*Гришкѣ*). Ну, малый, доставай посуду, шайку что-ли изъ бани тащи, айда, вольное вино черпать!

Гриша. Гуляй душа!

Странникъ. Весело на Москвѣ стало безъ баръ то, значить.

Степанъ. Пойтите и намъ на народъ поглядѣть. (*Общая суматоха*).

Никодимъ. Вотъ онѣ свѣтлыя времена-то, новыя-то!..

Акулина (*причитываетъ*). Что-то будетъ, родименькіе? что-то будетъ?

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

(4-е сентября 1812 г., среда).

Обширный сводчатый подвалъ подъ барскимъ домомъ Рѣпиховымъ, раздѣленный перегородками на углы для семейныхъ дворовыхъ. Окна заставлены изнутри ставнями. Среди подвала большая русская печь. Двѣ лѣстницы,—одна наверхъ въ хоромы, другая во дворъ. Масляный свѣтильникъ. Пелагея и Странникъ сидятъ за столомъ, Землюкъ лежитъ на лавкѣ. Акулина возится у печки.

Странникъ. Грамотку эту, стало быть, золотую самъ царь Соломонъ, миленькая, написалъ и семь печатей приложилъ. Въ ей каждому человѣку права обозначены, чтобъ никто никого, стало быть, забиждать не смѣлъ, не предвозвышался передъ меньшей братіей. Только свѣту Божьяго она до сихъ поръ не видитъ, прячутъ ее отъ простыхъ людей, миленькая, прячутъ, да.

Землюкъ. Слыхалъ и я. Только сказки все это, должно быть.

Странникъ. Правильно, соколикъ, правильно, подобрали грамотку. Много лѣтъ спустя ее, сказываютъ, Стенька Разинъ подобралъ...

Землюкъ. Врешь все.

Странникъ. Люди сказываютъ, служивенькій, а я и самъ тому вѣры не даю, потому какъ Стенька душегубъ былъ, кровью, стало быть, обогранный народа невиннаго, а такимъ нешто зодотая грамота въ руки дается? (*Въ подвалъ спускается по внутренней лѣстницѣ Надежда, элегантно одѣтая и въ шляпкѣ*).

Надежда. Что-жъ это вы, словно крысы подпольныя, въ потемкахъ сидите? И духота-же у васъ!

Странникъ. Это какъ есть, сударушка, духовито тутъ стало.

Надежда. Чего боитесь? Обиды никому не будетъ. Открой, открой, Пелагеюшка, ставни! никто васъ не тронетъ. (*Пелагея открываетъ ставни. Въ подвалъ заглядываетъ лучъ заходящаго солнца*).

Пелагея. Вѣтеръ какой на улицѣ—страсть!

Надежда. Къ намъ въ домъ Никодимъ Петровичъ французскаго

дѣйствиѣ II.

генерала пригласилъ и господа офицеры съ нимъ. Сейчасъ я съ генераломъ этимъ разговаривала, онъ у старой барыни въ опочивальнѣ помѣстился. Обходительный господинъ. Говорить: честию ручаюсь, что никто изъ жителей столицы обиженъ не будетъ,—такова воля императора.

Землюкъ. Бонапарта, стало быть?

Надежда. Гришутка нашъ при генералѣ въ служебнѣи, а Степанъ проводникомъ при офицерахъ состоитъ и обоимъ жалованье платить будутъ. А платять французы за все новенькими ассигнаціями.

Пелагея. Ишь ты! Богатые, значить...

Странникъ. Жалко, что словъ ихнихъ понять намъ никакъ невозможно.

Надежда. Я-то понимаю. Шутили мы даже съ генераломъ, онъ меня все маркизой называлъ. Веселый такой.

Землюкъ. Будешь веселымъ на чужихъ хлѣбахъ въ покоренномъ государствѣ. Въ Польшѣ и мы веселы были.

Надежда. Объ одномъ только они беспокоятся, что въ Москвѣ много пожаровъ, а тушить ихъ нечѣмъ; русское начальство съ великаго ума всѣ трубы пожарныя вывезло.

Землюкъ. Правильно сдѣлали. Въ Смоленскѣ сами мы дома и провіантъ палили, чтобы врагамъ не доставалось, чтобы съ голодухи они полопались.

Надежда. Больно сердить ты, дяденька. Аль нездоровится? Какъ рана твоя?

Землюкъ. Что ей дѣлается,—прѣтеть себѣ по-маленьку. Холодной водой я ее примачиваю, да землю присыпаю.

Надежда. Потерпи немножко, служивый,—ужо сама тебѣ рану чистой корпѣй перевяжу и масломъ лампаднымъ помажу. А теперь на улицу пойду,—ужъ больно любопытно поглядѣть, что въ городѣ творится.

Пелагея (*смотря въ окно*). Часовой ихній у воротъ ходитъ. Носастый такой.

Надежда. Акуля, пойдѣмъ со мной, погуляемъ!

Акулина. Боюсь я.

Надежда. Пустяки какіе! Говорю, пойдѣмъ. Я съ ними разговаривать умѣю, въ обиду тебя не дамъ. Да и народъ они, право, не такой, чтобы безобразія себѣ позволить.

Акулина. Степанъ заругается.

Надежда. На войска ихнія поглядимъ, самого Наполеона можетъ быть увидимъ,—онъ, сказывали, еще вчера въ Кремль проѣхалъ. А какъ темнѣтъ станетъ, сейчасъ домой вернемся. Накинь платокъ—то!

Палагея. Иди, Акуля,—ничего, за печью тутъ я присмотрю.

Акулина (*накрываясь платкомъ*). Отъ дому далеко не пойду, вотъ-те святая Пятница. (*Надежда и Акулина уходятъ*).

Палагея (*у окна*). Прошли, ничего себѣ. Солдатъ французскій смѣется,—честь дѣлаетъ.

Землюкъ. Въ седьмомъ году мы тоже нѣмкамъ честь отдавали смѣха ради, когда въ чужой землѣ хозяйствовали.

Странникъ. Можетъ, и взаправду на хранцузовъ эфтихъ поклепъ навели, что душегубы они? Може, они и впрямь, на манеръ Петра Федоровича покойнаго, царствіе ему небесное,—однихъ господъ да начальство смерти предають, а народу по золотой грамоткѣ волю да землю даютъ?

Землюкъ. Къ Емелькѣ Пугачеву примѣняешь, человѣкъ Божій? Въ точку самую попалъ! Только Бонапартъ похитрѣй твоего Емельяна будетъ, есть онъ число звѣриное—666.

Палагея. А ты Пугачева видалъ, нѣшто?

Странникъ. Сподобился, миленькая, своими глазами видѣлъ, когда онъ у царицы покойной Казань-городъ завоевалъ, какъ таперича, къ примѣру Бонапартъ Москву, стало быть. Господъ всѣхъ да чиновниковъ передавить велѣлъ, а самъ съ казаками въ красномъ кафтанѣ по городу ѣздилъ да въ народъ деньги бросалъ на шарапъ, стало быть... Народъ, который крестьянскій, очень имъ доволенъ былъ и даже иначе, какъ государемъ Петромъ Федоровичемъ, не величалъ... Народъ то крестьянскій въ ноги ему все тогда кланялся, миленькая. Пугачемъ-то его опосля сдѣлали,

когда сила его ослабла, стало-быть, а допрежь того былъ онъ Петромъ Третьимъ, императоромъ явленнымъ.

Землюкъ. Обманъ одинъ и невѣжество! Нечто законнаго императора генералиссимусъ Суворовъ въ клѣтку посадилъ бы? Такая же цѣна и Бонапарту этому французскому, и ему въ желѣзной клѣткѣ сидѣть!

Пелагея. Понять ихъ никакъ невозможно хранцузовъ эфтихъ, что они говорятъ.

Землюкъ. Въ церкви опять же про Бонапарта читано было, аль запаматоваль человекъ Божій? Что онъ отъ Христовой вѣры отложился, поклоненіе Божеское воздаеть истуканамъ, человѣческимъ тварямъ, блудницамъ мерзкимъ и идольскимъ изображеніямъ. *(Въ подвалъ со двора спускается Крушинкинъ. Онъ по-прежнему щегольски одѣтъ, но босикомъ).*

Крушинкинъ. Гдѣ Надежда Васильевна?

Пелагея. Въ городъ съ Акулиной ушла, Дмитрій Яковлевичъ. Нечего, сказываютъ, мнѣ ихъ бояться! Они народъ великатный, да и по-ихнему говорить умѣю.

Крушинкинъ. Какая неосторожность! Отъ простыхъ солдатъ, какой бы они наци ни были, нельзя ожидать деликатности. Въ городѣ идетъ грабежъ, пожары... Послушайте, милая, какъ васъ,—не найдется ли у васъ башмаковъ какихъ-нибудь? Я вамъ ужотко занесу, а то стыдно какъ то по улицъ босикомъ ходить.

Землюкъ. А сапожки свои съ кисточками куда, сударь, дѣли?

Крушинкинъ. Печальное недоразумѣніе! Здѣсь вотъ, на Солянкѣ, наткнулся я на солдатъ какихъ-то пьяныхъ: Испанцы или Виртемберцы—не знаю, только по-французски не понимаютъ. Никакихъ убѣжденій не послушались и грубо такъ сапоги съ меня стащили.

Землюкъ. Здорово! Ха-ха-ха! Вотъ они благодѣтели твои, сударь!

Пелагея. Во что-жъ мнѣ обувь-то тебя сердешный? Нѣтъ у насъ ничего. Ты вѣдь, ишь щеголь какой. Есть у меня валенки старыя, завалящія, да не надѣнешь ты ихъ, не къ лицу тебѣ будутъ.

Крушинкинъ. Давай, давай, валенки, голубушка! Вечеркомъ ихъ

тебѣ назадъ принесу. Одно меня утѣшаетъ, что грабителями были какіе-то союзники, а не французы. Французы никогда-бы на такую низость не рѣшились.

Землюкъ. Слѣпой сказалъ, посмотримъ.

Странникъ. Чудны дѣла твои, Господи!

Пелагея (*подаетъ старыя подшитыя валенки*). Одѣвай, кормилецъ, ножкамъ въ нихъ тепло, мягко будетъ.

Крушинкинъ (*надѣвая валенки на шолковые чулки*). Спасибо, Пелагеюшка, вѣкъ не забуду. Хорошъ бы я былъ, если бы въ такомъ видѣ прошелся въ Парижѣ по Итальянскому бульвару! Incroyable въ полномъ смыслѣ слова!

Землюкъ. Въ Москвѣ-то таперича не взыщутъ, сударь. Модницы всѣ повыѣхамши, однѣ собаки русскія остались.

Крушинкинъ. Однако, отправлюсь разыскивать Надежду Васильевну. Кто бы могъ подумать! Такое недоразумѣніе! (*Уходитъ*).

Землюкъ. Вотъ то-то и оно. Самъ-то какъ распинался. И въ благодѣтели и въ освободители хранцузовъ производилъ, а таперича съ формомъ передъ ними въ бабихъ валенкахъ прогуляется.

Пелагея. Чулочки-то на емъ шолковые, а валенцы мои старыя да грязныя.

Странникъ. Чей такой будетъ-то?

Пелагея. Купца Крушинкина сынокъ. Галантереей они торгуютъ, богатѣи и живутъ, какъ господа. Въ заграницѣ этотъ то учился...

(*Сверху сходитъ Никодимъ*).

Никодимъ. Миръ честной компаніи! На, Пелагея, черный хлѣбъ назадъ прими,—гости наши говорятъ, что одни свиньи его кушаютъ... кошонъ по ихнему. На холопскихъ постеляхъ тоже почивать отказываются, всѣмъ господскія подавай. Съ утра меня, какъ кошку за хвостъ, таскаютъ.

Пелагея. Страсти какія!

Странникъ. Ужли вправду таскаютъ, почтенный? такъ, здорово—живешь?

Никодимъ. Зачѣмъ таскать? народъ деликатный, образованный.

Для примѣру я говорю, потому тормозать очень. Денщики ихніе, солдаты, такъ-сказать, простые, и тѣ избалованы,—лафиту, вишь, требуютъ. А понять ихъ очень затруднительно при нашемъ маломъ образованіи.

Странникъ. Енераль, сказывали, ихній наверху квартируетъ? Онъ-то какой изъ себя? Енераль-то, стало быть, какой, спрашиваю?

Никодимъ. Генераль правильный, совсѣмъ, какъ русскій. Барствен-ность и вѣжливость въ немъ, какъ говорится, видна. Подашь ему чего-нибудь, онъ по нашенски благодарить, каждый разъ «мерси» скажетъ.

Землюкъ. Тѣнь наводитъ.

Никодимъ. Доволенъ я очень, что надоумилъ меня Богъ генерала въ домъ позвать. Никакихъ безобразіевъ онъ въ хоромахъ не допуститъ. Все имущество цѣло будетъ, и я чистъ передъ господами черезъ него останусь. (*Землюкъ охаетъ*). Что, служивый, али рана болитъ?

Землюкъ. Можжить маленько. Пойтить у бочки примочить. (*Выходить во дворъ*).

Пелагея. Кто-жъ у нихъ таперича на господской куфнѣ стряпаеть? А, Петровичъ?

Никодимъ. Поваръ генеральскій изъ солдатъ, надо быть,—въ бѣломъ колпакѣ, какъ полагается. (*Во дворѣ раздается выстрѣлъ. Глухіе тревожные крики и топотъ ногъ. Потомъ все смолкаетъ*).

Пелагея. Что, это, батюшки, Царица Небесная?

Странникъ. Съ нами крестная сила! (*Робко выглядываетъ изъ окна, но тотчасъ отскакиваетъ*). Убили, ей-Богу, убили! Пластомъ лежитъ, сердечный, не ворохнется!

Никодимъ. Кого убили?

Странникъ. Солдатика нашего раненаго, Землюка, стало быть.

Гриша (*блѣдный опротяю влетаетъ въ подвалъ*). Тетенька. Яденька, спрячьте, Христа-ради!.. Ничего понять невозможно!..

Никодимъ. Быть того не можетъ?

Странникъ. Окно закрыть поскорѣй. (*Плотно закрываетъ окно ставней*). Грѣхъ-то какой!

Никодимъ. Какъ напугали-то паренька. Сказывай толкомъ, Гришуха, что случилось?

Гриша. Чистилъ это я сапоги анаралу ихнему на крыльцѣ, а солдатъ-то нашъ, раненый который, и выходитъ къ бочкѣ рану свою, знать, примочить. Вдругъ какъ треснетъ!.. Онъ, гдѣ стоялъ, тамъ и сунулся брюхомъ книзу. Лежить у бочки и вода на него текеть. Это часовой-то ихній, который у воротъ ходить, въ него изъ ружья вдарилъ. Я такъ и сомлѣлъ на мѣстѣ, ажъ ноженьки мои подкосились. Тутъ солдаты ихніе изъ караула набѣжали, кругъ покойника стали: «солдатъ», кричать, «солдатъ», а сами все въ мундиръ ему перстами тычуть. Не помню я, какъ и къ вамъ сюда добѣжалъ. Спрячьте, тетенька, спрячьте куда-нибудь!

Пелагея. Владычица небесная, помилуй и спаси! *(Всѣ робко жмутся въ уголь).*

Никодимъ. По-ошибкѣ это, не иначе. Генераль этого такъ не оставитъ...

Странникъ. Сила ихняя, намъ ужъ помолчать лучше.

Гриша. Понять у нихъ ничего невозможно, что говорятъ!

Странникъ. Озвѣрѣлъ народъ отъ владычества своего, жизнь человѣческа для нихъ таперича семитки мѣдной не стоитъ... Вотъ такъ-то и при Пугачевѣ было, при Петрѣ, стало быть, Ѳедоровичѣ.

Пелагея. Все одно, что звѣри—животная!

Странникъ. Человѣкъ, когда силу свою почувствуетъ, хуже звѣря становится. Звѣрь звѣря только съ голодухи жреть, а человѣкъ своего брата раньше ограбить норовить.

Гриша. Вѣтеръ какой на дворъ поднимается—чистая буря!

Никодимъ. Всѣмъ этакъ помирать придется, о, Господи! *(Въ подвалъ стремительно спускается Надежда,—она платкомъ придерживаетъ ухо, изъ котораго сочится кровь. За ней растерзанная и плачущая Акулина. Со двора доносится завываніе вѣтра).*

Надежда. Шалишь, не дамся, не на такую напали! И Акульку не выдамъ. Разбойники, а не просвѣщенная армія!...

дѣйствіе II.

Акулина (*причитаетъ*). Мамонька моя родимая, и что-жъ это такое? Я честная мужнина жена, никогда себѣ не ничего позволяла. Головушка моя безталанная!.. Навалились четверо, что съ ними подѣлаешь?..

Надежда. Не хнычь, дура, ничего не было, не допустила я ихъ надъ тобою надругаться.

Акулина. Стыдобушка! Растерзали всю, опростоволосили! Какъ я мужу законному на глаза покажусь?..

Надежда. Нѣмцы грубые какіе-то, а не французы! Ну, да имъ тоже не поздоровится, я номеръ ихняго полка запомнила и генералу нашему все разскажу. Будетъ имъ на орѣхи.

Странникъ. Что приключилось-то съ вами, лебедушки, въ толкъ мы никакъ не возьмемъ? Аль обидѣли басурманы?

Никодимъ. Съ ухомъ-то у тебя что, Надежда? Кровь идетъ.

Надежда. Серьгу вырвать одинъ хотѣлъ, да я его такъ отчитала, что онъ пардону запросилъ... А Акулина сама виновата,—не отставай отъ меня!..

Акулина. На малый часъ я только во дворъ къ нимъ заглянула,—чудно больно они тамъ по своему пѣсни играли... Анъ, глядь, они и накиннулись четверо,—сарафанчикъ располосовали и въ сарай поволокли. Какъ я теперь Степушкѣ на глаза покажусь?

Пелагея. На, Акуля, испей водицы. Грѣхъ твой невольный: всѣ подъ Богомъ ходимъ.

Никодимъ. А начальство-то ихнее, бикеты-то чего смотреть?

Надежда. Не усмотришь за всѣмъ. Развалъ идетъ по городу, грабежъ, пожары со всѣхъ сторонъ. Не Москва православная, а адъ кромѣшный! Офицеры мечутся, подѣлать ничего не могутъ.

Акулина. У офицеровъ у ихнихъ у самихъ зубы разгорѣлись на чужое добро. Сама видѣла, какъ начальникъ одинъ хранцузскій шкатунку чью-то барскую объ тумбу расколачивалъ... алмазы, жемчугъ оттудова, что горохъ, на мостовую сыпались... Мужики пьяные у насъ такого безобразія не допустятъ!

Странникъ. Вездѣ человѣкъ до чужого добра охочъ, лапушка, которое даромъ достается; что нашъ, что татаринъ, что хранцузъ заморскій. Гдѣ жемчугъ-то на землю сыпался, на какой-то есть улицѣ? ты скажи, молодка. Пойду опосля понищу, не осталось ли.

Надежда. Переулочкомъ шли мы тутъ на Моросейкѣ, а во дворѣ домъ барскій горитъ, головешки по вѣтру летятъ, изъ нижнихъ окошекъ дымъ валомъ валитъ, а сверху крики, стоны раздаются.. Остановились мы... что такое? и слышимъ изъ пламени слова русскіе,—это наши раненые горятъ, которыхъ изъ подъ Можайска намедни привезли.

Пелагея. Ужаси какія, Господи!

Надежда. Подбѣжали мы, а одинъ солдатъ до окна доползъ, голова въ крови, во дворъ перевѣсился и кричить: «православные, православные, ратуйте, не дайте отъ огня смерть принять!».. Это онъ, который кровь за отечество пролилъ...

Никодимъ. Грѣха-то, грѣха-то сколько!

Надежда. Мы къ дому скорѣй сунулись, да полымемъ отшибло... глядимъ, а ужъ онъ замолкъ...

Акулина. Крыша тутъ провалилась, всѣхъ ихъ задавило.

Надежда. Человѣкъ тридцать было, коли не больше... Забыть не могу, до сихъ поръ стоны ихніе въ ухахъ раздаются!..

Акулина. По переулку конница хранцузская ѣдетъ, какъ на самоварахъ, на нихъ огонь свѣтится... Нахохлились нехристи, какъ сычи, и горя имъ мало.

Никодимъ. Ты бы, Надежда, и впрямъ постоялицу нашему, генералу-то, пожалилась. Статья можетъ, распоряженіе какое-нибудь сдѣлаеть на пользу.

Странникъ. Наврядъ-ли, почтенный. И русскій человѣкъ, ежели узды лишится, словъ не понимаетъ, а ужъ про нехрестя и говорить нечего. На него палка нужна, а то такъ и пушка цѣльная, на нехрестя-то, на хранцуза, стало быть.

Никодимъ. Пойду самъ, попытаюсь пожалиться: это, молъ, что за

порядки, довольно даже вамъ стыдно!.. *(Идетъ)*. А ты, Акуля не убивайся, вина твоя невольная, какъ говорится, и убиваться изъ-за нея не стоить.

Акулина. Боюсь, Степанъ бить бы не сталъ.

Никодимъ. Не велика персона твой Степка, я ему самъ все растолкую. А вотъ прибратъся тебѣ слѣдуетъ, а то видъ безобразный. *(Уходитъ)*.

Странникъ. Степанъ, Степанъ, мужа боюсь! хватилась тоже лебе-душка. Степана твоего, можетъ, давно и на свѣтъ нѣтъ. Нешто по нынѣшнимъ временамъ жизнь человѣчья цѣну имѣетъ? Всякъ теперь только и думаетъ про себя,—либо панъ,—либо пропалъ, либо богатъ, стало быть, либо покойникъ.

Пелагея. Чего каркаешь, старій, чего грѣшишь? На икону-то погляди.

Акулина. Степушка мой, Степушка! Гдѣ ты родненькій? Осрамили басурманы супругу твою законную, жену твою вѣрную!.. Прокляты будь они клятвой страшною, передохнуть имъ всѣмъ смертью лютою!.. безъ покаянія.

Надежда *(рѣшительно встаетъ)*. Навожденіе какое-то! Сами себя они безъ ножа рѣжутъ, вмѣсто благодарности въ народѣ мщеніе порождаютъ... Пойду къ генералу, до самого Наполеона доберусь! Растолкую, что нельзя солдатамъ волю давать, нельзя насилье и душегубство допускать. Этакъ они сами себѣ могилу выкопаютъ... *(Идетъ къ наружной лѣстницѣ и сталкивается съ закоптѣлымъ и измученнымъ Степаномъ)*.

Степанъ. Дайте водицы испить, мочи моей больше не стало.

Странникъ. Ишь ты! живой вернулся, касатикъ! а я тебя въ поминанье записать собирался, за упокой, стало-быть. души.

Пелагея *(подаетъ ковшикъ)*. Опалился весь, сердешный. Гдѣ про-падалъ-то?

Надежда. Откуда ты?

Степанъ *(жадно пьетъ)*. Міродеры ихніе меня заарестовали, добро награбленное таскать заставили. Верстовъ 30 я отломалъ...

Странникъ. Міродеры, говоришь? Это кто же такіе будутъ? Начальство что-ли хранцузкое?

Степанъ (Акулинѣ). Ты чего разукрасилась? Чисто собаками тебя травили...

Акулина. Я-то? я-то? *(Падаетъ въ ноги)*. Убей меня, окаяннуну, Степанъчъ. Согрѣшила я передъ тобою неволю... Не жить мнѣ на бѣломъ свѣтѣ, одна дорога въ Москву-рѣку съ камнемъ на шеѣ!..

(Со двора спускается Корытниковъ).

Степанъ. Чего ты?

Акулина. Четверо ихъ навалилось носатыхъ, облапили, одежду съ плечъ рвутъ... Осрамили передъ христіанами православными!..

Корытниковъ. Ужаси какіе,—подумаешь? Пропала, Степа, твоя головушка!

Надежда. Не виновата она. Силой ее хотѣли взять нѣмецкіе солдаты, пьяные, должно быть. Только я во время вступилась, въ обиду ее не дала.

Корытниковъ. Стоило вамъ мараться изъ пустяковъ! Бабыа честь—товаръ дешевый по теперешнимъ временамъ. Вѣрно говорю, Степа?

Степанъ. До чести ли тутъ, когда Москва златоглавая въ огнѣ горитъ, когда народу православному жечь ее приказъ вышелъ! Спасибо и на томъ, что живую выпустили.

Странникъ. Вся Москва въ огнѣ, говоришь?

Корытниковъ. Такъ точно. Городъ-то сгорѣлъ ужъ, а таперича и Тверская и Арбатъ и Пречистенка, сказываютъ, занялись. Горятъ себѣ домики, потрескиваютъ, а вѣтромъ пожаръ, какъ мѣхами, раздуваетъ...

Надежда. Отчего же она горитъ-то съ разныхъ концовъ? Поджигаютъ, что-ли?

Степанъ. Говорю, отъ начальства нашего, русскаго, жечь Москву приказъ вышелъ.

Корытниковъ. Это какъ есть. Съ колодникомъ однимъ я на пожарѣ повстрѣчался, котораго намедни начальство изъ острога выпустило,

дѣйствіе и.

такъ онъ мнѣ все разсказалъ. Растопчинъ графъ, главнокомандующій московскій, что афишки то составлялъ, изъ Москвы, значить, прямо въ вотчину свою, въ село Вороново ускакалъ. За нимъ вслѣдъ и просто-народья не мало повалило. Пошелъ и колодникъ этотъ самый. И вотъ, стоять, это, они во дворѣ, а у графа въ хоромахъ пиръ идетъ,— море цѣлое разлитое. Понаѣхали къ нему генералы, чиновники всѣ и прочее начальство изъ города, потому какъ дѣлать имъ тамъ больше нечего. Вошли они всѣ, какъ водится, въ куражъ и выходятъ на крыльцо, у каждаго въ одной рукѣ вина стаканъ, а въ другой жгутъ смоленый. Стали передъ народомъ, выпили духомъ вино за царское здоровье и «ура», по положенію, закричали. Дворня тутъ изъ дома горохомъ посыпалась, а самъ графъ рукой махнулъ и жгутомъ своимъ подъ крыльцомъ солону запалилъ. Сразу огонь на стѣны полѣзъ и дымъ столбомъ повалилъ, а онъ обернулся къ народу и говоритъ: «видѣли»? «Видѣли»,—отвѣчаютъ. «Я, молъ, все имущество свое сжигаю, чтобы Бонапартъ даже на моемъ стулѣ сидѣть не могъ! Такъ и вы съ Москвой поступайте, пусть супостатамъ однѣ головешки отъ нея достанутся...» Что-жъ? Приказаніе графское сполнять надоть, али нѣтъ?

Надежда. Какое варварство!

Пелагея. Владычица Пречистая, помилуй и спаси!

Странникъ. Во истину, стало быть, Москву жжете?

Корытниковъ. Такъ точно. На манеръ барсука, Бонапарта изъ Москвы дымомъ выкуриваемъ...

Акулина. Такъ ихъ и надо, иродовъ!.. Своими руками, кажись, всѣхъ передавила бы!

Степанъ. Въ Кремль что дѣлается! Конюшни у нихъ тамъ понадѣланы...

Пелагея. Съ нами крестная сила!

Надежда. Ну?

Степанъ. Въ алтарѣ солдаты трубки курятъ, пьянствуютъ.

Странникъ. Быть того не можетъ?

Корытниковъ. Совершенно вѣрно.

Степанъ. Знать, вправду конецъ свѣту приходитъ...

Пелагея. Микола милостивый! И не разразить ихъ Господь?

Корытниковъ (*открываетъ ставень. Видно зарево*). Не вѣрите, такъ сами полюбуйтеся,—вотъ вамъ Москва бѣлокаменная!

Акулина. Антихристы окаянные!

Странникъ. За грѣхи наказуемся. Метла-то небесная, комета-то не даромъ, стало-быть, грозила!

Надежда. Огненное море вмѣсто Москвы! Поруганы кремлевскія святыни! Грабежъ, насилье... Боже мой! Боже мой! А обѣщали они дать волю рабамъ, права человѣку, — всѣмъ свободу, равенство, братство... Голова кругомъ идетъ, разсудокъ мутится. .

Акулина. Бить ихъ дубьемъ треклятыхъ, муками дьявольскими мучить!

Странникъ. Ихняя сила,—ничего не подѣлаешь.

Гриша. Травить ихъ надоть мышьякомъ, какъ крысь поганыхъ!

Надежда. Развѣ Наполеонъ заслужилъ кару?

Корытниковъ. Что-жь, братцы, такъ-то сидѣть? Кто же Москву тогда жечь будетъ? Айда, что-ли? Изъ добра-то господскаго, можетъ, и нашимъ дѣтишкамъ на молочишко малая толика перепадеть.

Странникъ. Погоди маленько, касатикъ, сейчасъ обуюсь.

Гриша. Дяденька, и меня возьми!

Корытниковъ. Ладно, парень, только огниво захвати. Съ эстаго конца, отъ Никола мы краснаго пѣтуха и запустимъ.

Надежда. Постойте, постойте, я съ вами пойду! Мнѣ надо говорить съ самимъ Наполеономъ. Надо растолковать ему, что онъ губить и насъ всѣхъ, и себя, и свою армію. Наполеонъ не будетъ врагомъ русскаго народа. Развѣ геній можетъ быть грабителемъ и осквернителемъ святыни? Животъ свой положу, а добыюсь свиданья съ императоромъ!

Степанъ. Давеча утромъ, слышать, въ Кремлѣ онъ былъ, императоръ ихній. Только караулы крѣпкіе кругомъ стояли.

дѣйствіе III

Акулина. Убей его, злодѣя, Надюша! Какъ собаку бѣшеную убей обухомъ по темени!.. Грѣхи твои тебѣ за это простятся.

Надежда. Дрожить душа во мнѣ и всю правду истинную я ему высказать сумѣю, чтобъ совѣсть въ немъ заговорила...

Корытниковъ. Захотѣла отъ козла молока!

Надежда. Ну, а если онъ не захочетъ понять,—тогда... тогда и я съ вами всю Москву, всю Россію жечь буду, жечь до-гла! Пусть ничего на свѣтѣ не останется, одно пустое мѣсто, пожарище!..

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ТРЕТЬЕ.

Старинная сводчатая палата въ Чудовомъ монастырѣ, въ которой расположилась походная канцелярія французскаго главнаго штаба. Въ глубинѣ желѣзныя рѣшетчатая двери, за которыми во мракѣ мерцаютъ лампы. Налѣво открытая арка ведетъ въ другую палату, занятую писарями. Направо на первомъ планѣ устье старинной входной лѣстницы, поднимающейся изъ нижняго этажа. Сборная мебель, на столахъ восковыя свѣчи, съ потолка свѣшивается древняя люстра. Осенній вечеръ, конца сентября. За канцелярскими столами нѣсколько штабныхъ офицеровъ.

Ниво (у окна). Сегодня не видно ни одного пожара,—это кажется даже страннымъ.

Оливье. Въ Москвѣ сгорѣло все, что имѣло способность воспламеняться.

Фезансакъ. Вы замѣтили, лейтенантъ? Даже вороны успокоились и вернулись въ Москву. Я видѣлъ сегодня, какъ онѣ цѣлымъ облакомъ кружились надъ бородами трупамъ повѣшенныхъ поджигателей.

Ниво. Какъ мы будемъ зимовать въ этихъ обгорѣлыхъ стѣнахъ?

Оливье. Не тревожьтесь, мой капитанъ, перезимуетъ наилучшимъ образомъ. Императоръ сказалъ вчера графу Дюма: «Мы представимъ міру небывалое явленіе спокойно зимующей арміи среди враждебнаго народа. Квартиры здѣсь обезпечены и мы уподобимся кораблю, охваченному

льдами». Вы слышите, полковникъ, онъ сравнилъ великую армію съ кораблемъ, охваченнымъ льдами? Какое красивое сравненіе!

Дюбуа. Карлъ XII шведскій тоже зимоваль въ Россіи среди льдовъ... Наша армія въ очень плохомъ состояніи. Каждый день мы посылаемъ нашихъ солдатъ добывать съѣстные припасы и фуражъ, а они превращаются въ мародеровъ, наряжаются въ женскіе атласные салопы, въ поповскія золотыя одѣянія и, вмѣсто хлѣба и сѣна, тащатъ въ свои батальоны всякую дрянь, которую все равно придется бросить при выступленіи. Дисциплина падаетъ съ каждымъ днемъ!

Ниво. Маршалъ Бертье говорилъ сегодня, что императоръ хочетъ издать приказъ разстрѣливать нашихъ мародеровъ такъ же, какъ и русскихъ поджигателей.

Дюбуа. Императоръ самъ санкціонироваль мародерство, самъ установилъ очередь между корпусами для фуражировокъ на улицахъ города. Фуражировокъ, которыя превратились въ позорный грабежъ!

Фезансакъ. Вы никогда не излѣчитесь отъ мизантропіи, полковникъ! Императоръ знаетъ, что онъ дѣлаетъ. Армія заслужила награду за понесенные труды.

Оливье. Честь арміи остается чистой, какъ кристаллъ, а дисциплину императоръ возстановитъ однимъ авторитетнымъ словомъ.

Дюбуа. Пусть же императоръ поторопится, иначе ему не обойтись безъ суровыхъ репрессій.

Фезансакъ. Положительно, вы простудились, полковникъ, въ этомъ собачьемъ климатѣ! Вы забываете, что одно имя цезаря Наполеона сдвигаетъ съ мѣста Пиринеи и Альпы.

Оливье. Помните, какъ онъ сказалъ солдатамъ: «Солдаты, мнѣ нужна ваша жизнь, вы должны мнѣ ее отдать!». И черезъ часъ двадцать три тысячи жизней было положено на алтарь императора.

Фезансакъ. Теперь онъ въ апогеѣ своей славы, онъ достигъ всего, къ чему стремился. Святая Москва въ нашихъ рукахъ, пожары прекращены, Макдональдъ—у воротъ Петербурга. Повѣрьте, не сегодня, такъ

дѣйствіе III.

завтра царь Александръ попроситъ мира и согласится на всякія условія. Наполеонъ могучъ, какъ никогда!.. Впрочемъ, политика не солдатское дѣло! Нашъ долгъ драться, побѣждать и пользоваться плодами побѣды... Вы, знаете, господа, сегодня въ кремлевскомъ дворцѣ будетъ концертъ, а, можетъ быть и балъ?

Оливье. Относительно бала вы мнѣ позволите усумниться, мой милый лейтенантъ. Во всей Москвѣ, увы, не найдется и десяти женщинъ, умѣющихъ прилично танцовать... Концертъ же будетъ преинтересный. По желанію императора въ Москву пріѣхалъ знаменитый теноръ Тарквиніо. О немъ рассказываютъ чудеса. Верхнее «ми» онъ беретъ совершенно свободно...

Дюбуа. Очень хорошо! Верхнее «ми» на кораблѣ, зимующемъ среди льдовъ! Концертъ въ странѣ варваровъ, среди дикихъ мужиковъ, готовыхъ растерзать каждаго изъ насъ на части!

Ниво. На этотъ разъ и я скажу, что вы преувеличиваете, полковникъ. Императоръ не замедлитъ освободить отъ рабства миллионы русскихъ поселянъ и дикіе мужики, которыхъ вы такъ боитесь, будутъ благословлять имя французовъ въ отдаленнѣйшихъ фермахъ своего обширнаго отечества. Изъ южныхъ провинцій потечетъ въ армию хлѣбъ...

Дюбуа. Тысячу дьяволовъ! Не прикидывайтесь ребенкомъ, Ниво! Неужели вы думаете, что хоть одна десятая этихъ животныхъ способна оцѣнить благо свободы? Они сдѣлаютъ большіе глаза и не поймутъ, что вы хотите выразить этимъ словомъ.

Фезансакъ. Вы забыли про татаръ, полковникъ! Императоръ собирается обратиться къ нимъ съ воззваніемъ въ Казани и Астрахани. Эти исконные враги русскаго деспотизма встанутъ, какъ одинъ человекъ, и по примѣру поляковъ непобѣдимой ордой придутъ на подкрѣпленіе великой арміи.

Дюбуа. Пойте это другимъ, мой молодой другъ! Пока возстанутъ татары, мы успѣемъ передохнуть съ голоду въ этой проклятой мыше-

Фезансакъ. Еще на прошлой недѣлѣ императоръ повелѣлъ открыть въ Москвѣ рынки.

Оливье. Сельскимъ фермерамъ будутъ платить русскими ассигнаціями. Я самъ видѣлъ въ казначействѣ 28 ящиковъ.

Дюбуа. Русскими ассигнаціями, сфабрикованными на Монпарнаскомъ бульварѣ? Которыхъ ни одна русская собака не беретъ даромъ?... О, я хорошо знаю эту темную исторію!.. Что удалось въ Австріи въ девятомъ году, то, повѣрьте, не удастся у московскихъ дикарей въ двѣнадцатомъ.

Ниво. Шютъ!

Сержантъ *(входитъ)*. Маршалъ пріѣхалъ... *(Офицеры поспѣшно расходятся по мѣстамъ и погружаются въ бумаги. Изъ нижняго этажа медленно подымается Даву)*.

Даву *(проходитъ черезъ сцену и садится за письменный столъ)*.
Капитанъ Ниво!

Ниво. Мой маршалъ?

Даву. Собрали-ли вы свѣдѣнія, сколько башмачниковъ имѣется на лицо въ моемъ корпусѣ?

Ниво. Сто тридцать четыре, мой маршалъ. Вотъ списокъ. Но они говорятъ, что изъ этого матеріала...

Даву. Объ этомъ я васъ не спрашиваю. Если нужно они сошьютъ обувь для моихъ солдатъ изъ желѣзныхъ листовъ, которыми въ этой странѣ покрываютъ деревянные дома. Дюбуа, завтра-же разошлите приказы всѣмъ командирамъ бригадъ, чтобы безотлагательно приступили къ шитью башмаковъ. Осень надвигается, вѣроятно въ Россіи скоро наступятъ морозы, а люди у насъ такъ же босы, какъ во времена Конвента.

Дюбуа. Будетъ исполнено, мой маршалъ.

Даву *(просматриваетъ бумаги, длительная пауза)*. Ниво, введите русскаго петиметра, котораго я велѣлъ арестовать сегодня утромъ. *(Ниво уходитъ)*. Личность болѣе чѣмъ подозрительная. Вѣроятно, сегодня же придется проводить его въ Кремлевскій ровъ съ дежурнымъ взводомъ пѣхотинцевъ.

Дюбуа. Простите, маршалъ, мы нуждаемся въ переводчикахъ, а этого типъ прекрасно говорить и по-русски и по-французски.

Даву. Что? Тѣмъ хуже для него, Дюбуа, тѣмъ хуже для него...

(Ниво возвращается и вводитъ Крушинкина въ сопровожденіи двухъ часовыхъ. Элегантный костюмъ Крушинкина сильно пострадалъ. Онъ блѣденъ и почтительно кланяется Даву, который, не глядя на него, углубился въ бумаги. Пауза).

Даву. Что дѣлали вы сегодня у воротъ этой крѣпости?

Крушинкинъ. Простите, мой генераль, я... я хотѣлъ просить аудіенціи у императора Наполеона... Я русскій negoціантъ, я знаю обычаи моего отечества, нравы народа. Я хотѣлъ сдѣлать нѣсколько указаній...

Даву. Императоръ не нуждается въ вашихъ указаніяхъ.

Крушинкинъ. Я думалъ...

Даву. Гдѣ Кутузовъ?

Крушинкинъ. Мой генераль, я не имѣю свѣдѣній, гдѣ находится главнокомандующій... Я не покидалъ Москвы.

Даву. Вы ее поджигали по приказанію вашего вандала Ростопчина! Скажите, зачѣмъ онъ увезъ пожарныя трубы?

Крушинкинъ. Вы не знаете Россіи, мой маршалъ. Истинныя права человѣка ей не извѣстны... но она ждетъ, чтобы великій императоръ французовъ даровалъ ей просвѣщеніе и свободу...

Даву. Вы повторяете устарѣвшія фразы, какъ попугай,—я васъ вижу насквозь. Вы шпіонъ и начальникъ поджигателей!

Крушинкинъ. Ваше высочество...

Даву. Дальше. Вы, конечно, читаете по-французски?

Крушинкинъ. О, да...

Сержантъ *(вбѣгаетъ)*. Императоръ! *(Всѣ суетливо вскакиваютъ. Даву жестомъ отсылаетъ Крушинкина въ уголъ палаты... По лѣстницѣ справа быстро поднимается Наполеонъ въ шляпѣ и сѣромъ сюртукѣ, за нимъ Бертье, Дарю, мамелюкъ Рустанъ и свита).*

Наполеонъ. Цѣнность бумажныхъ рублей обезпечена всей терри-

торіей, завоеванной мною отъ Нѣмана до Москвы. Надѣюсь, вамъ этого достаточно, Бертье?

Бертье. Извините, государь, но я все-таки позволю себѣ замѣтить, что неудобно платить жалованье солдатамъ ассигнаціями, которыя непопулярны среди туземцевъ.

Наполеонъ. Мои солдаты не скины, Бертье! Впрочемъ... вы говорили о какихъ-то бронзовыхъ монетахъ русской чеканки?

Бертье. Да, государь, въ подземельяхъ зданія здѣшнихъ трибуналовъ мы нашли цѣлое депо бронзовой монеты, къ которой привыкло русское простонародье.

Наполеонъ. Много-ли въ подземельяхъ этой монеты?

Бертье. Точно опредѣлить трудно, государь. Монета уложена въ мѣшки по 25 рублей въ каждомъ. Ея тамъ на нѣсколько десятковъ тысячъ рублей.

Наполеонъ. Распорядитесь немедленно, чтобы эти мѣшки были розданы солдатамъ старой гвардіи. Я не допущу, чтобы за 800 лье отъ Парижа мои боевые товарищи нуждались въ чемъ бы то ни было.

Бертье. Будетъ исполнено, государь.

Наполеонъ. Евгений показывалъ мнѣ сегодня своихъ бравыхъ итальянцевъ. Какой народъ! Они никогда не насытятся славой! Да и вся великая армія тяготится бездѣйствіемъ. Надо дать ей работу. До наступленія холоднаго сезона я двину экспедиціонный корпусъ въ южныя провинціи, поближе къ границамъ Турціи. А весною, заключивъ прочный союзъ съ Александромъ, мы выступимъ на освобожденіе грековъ, возьмемъ Константинополь и выбросимъ турокъ въ Азію. Французскіе орлы съ побѣднымъ кликомъ пронесутся надъ Термопилами, Мараономъ и Саламиномъ! Греція послѣ двадцативѣкового сна вновь увидитъ героевъ! Египетъ самъ отдастся въ наши руки... Тогда, объединенная братскими чувствами Европа, мирно отдохнетъ отъ военныхъ тревогъ въ тѣни своихъ виноградниковъ.

Дарю. Народы всего міра прославятъ имя генія, даровавшаго имъ новый золотой вѣкъ!

дѣйствіе III.

Фезансакъ и Оливье. Да здравствуетъ императоръ!

Наполеонъ. Вы должны, господа, заластись новой энергіей, отдохнуть, какъ дома, въ древней столицѣ царей. Сегодня у меня въ Кремлевскомъ дворцѣ будетъ концертъ и импровизированный спектакль,—прошу офицеровъ присутствовать. А теперь пусть насъ оставятъ. *(По знаку Бертье всѣ направляются въ арку налѣво. Туда же солдаты ведутъ Крушинкина. Наполеонъ замѣчаетъ его и жестомъ всѣхъ останавливаетъ).*

Наполеонъ. Кто это?

Даву. Государь, этотъ типъ арестованъ мной сегодня у воротъ Кремля, въ которыя пытался проникнуть. Онъ русскій, но прекрасно говорить по-французски. Очевидно, Ростопчинскій шпіонъ и поджигатель.

Наполеонъ. Вотъ какъ!

Крушинкинъ. Государь, клянусь честью,—я не шпіонъ!.. Я растерянь, я испуганъ, но я могу все объяснить вашему величеству... Я родился въ Россіи, но я жилъ въ Парижѣ, я вольнодумецъ, я люблю французовъ... поклоняюсь Наполеону...

Наполеонъ. Вотъ какъ!

Крушинкинъ. Я знаю, что вы приносите въ мое отечество свободу и просвѣщеніе!

Наполеонъ. У императора Александра есть такіе подданные? Это новость. Объясните же мнѣ, господинъ русскій, съ какой цѣлью вашъ Ростопчинъ сжегъ эту прекрасную столицу?.. Какіе варвары вами управляютъ! Этотъ пожаръ обойдется Россіи дороже, чѣмъ самая ожесточенная война. Господинъ Ростопчинъ воображаетъ, что онъ римлянинъ, а на самомъ дѣлѣ онъ скиѣ, онъ глупый Геростратъ! О, я прекрасно знаю, чего онъ хочетъ! онъ хочетъ взвалить на мою голову вину въ сожженіи Москвы, онъ хочетъ скомпрометировать меня въ глазахъ Европы. Это ему не удастся! Общественное мнѣніе всей вселенной слишкомъ хорошо меня знаетъ. Я залью огонь кровью поджигателей и заставлю вашихъ дикихъ сатраповъ преклониться передъ законностью и правомъ!

Крушинкинъ. О, государь! Исторія золотыми буквами запишетъ имя вашего величества въ свои скрижали.

Наполеонъ. Если бы вы пощадили вашу древнюю Москву, я охранялъ бы ее, какъ свой собственный Парижъ. Я всѣмъ сердцемъ люблю вашего царя, я предложилъ бы ему великодушныя условія мира,—и эта ужасная война теперь приходила бы къ концу. Вы сами не хотите этого, вы жжете ваши дома и ваше имущество!.. Такъ знайте же, что вамъ придется еще долго заниматься поджогами и превратить въ пепель все достояніе вашей націи... Я не скоро еще собираюсь покинуть русскую территорію, и одинъ Богъ знаетъ, какихъ жертвъ будетъ стоить эта война человѣчеству.

Крушинкинъ (*на колѣняхъ*). Государь, не гнѣвайтесь на меня, клянусь Богомъ, я самъ ненавижу графа Ростопчина! Я ничтожный чловѣкъ, но я проливаю слезы на пепелищѣ моего родного города и въ то же время вѣрю, глубоко вѣрю, что онъ, какъ фениксъ, возродится подъ скипетромъ вашего величества. Пощадите меня, государь!

Наполеонъ. Ваши изліянія звучатъ искренностью, молодой чловѣкъ. Я вѣрю и дарю вамъ свободу. Французы всегда были великодушными побѣдителями...

Крушинкинъ. О, государь!.. не нахожу словъ...

Наполеонъ. Дальше. Вы московитъ?

Крушинкинъ. Да, государь. Я сынъ здѣшняго негоціанта. Мой бѣдный отецъ торгуетъ мануфактурой...

Наполеонъ. Вамъ знакомъ лабиринтъ безчисленныхъ улицъ столицы? Вы знаете нравы и обычаи ея жителей?

Крушинкинъ. Знаю, государь, и готовъ служить вашему величеству до послѣдней капли крови.

Наполеонъ. Герцогъ Экмюльскій, этотъ молодой господинъ будетъ намъ полезенъ. Я отниму его у васъ. Завтра онъ долженъ сопровождать меня въ моей экскурсіи по городу. А теперь до свиданья, я долженъ поговорить съ принцемъ Ауэришадскимъ и разспросить по-

дѣйствіе III.

дробно этого кавалера. *(Всѣ, кромѣ Наполеона, Даву и Крушинкина удаляются).*

Наполеонъ. Дарю! Имѣйте на готовѣ двухъ капраловъ изъ гвардейскихъ саперъ и подождите меня внизу. Секретно. Поняли? Ни-ни...
(Дарю съ поклономъ уходитъ. На столѣ остаются только двѣ зажженные свѣчи подъ зеленымъ колпакомъ).

Наполеонъ. Теперь побесѣдуемъ. Что у васъ тамъ за этой стѣной?

Крушинкинъ. Церковь, посвященная Алексію митрополиту, государь. Тамъ находятся его реликвіи.

Даву. Тамъ моя походная спальня.

Наполеонъ. Ха-ха-ха! И вы не ссоритесь съ добрымъ старичкомъ, Даву, не правда-ли?

Даву. О, нѣтъ, государь, этотъ прелать мирнаго характера, какъ и подобаетъ доброму святому.

Наполеонъ. За что канонизировали вашего митрополита?

Крушинкинъ. Ваше величество, святой Алексій, если я не ошибаюсь, жилъ во времена владычества монголовъ въ Россіи. Своими молитвами и мудростью онъ охранялъ Москву отъ ихъ дикой ярости, ѣздилъ даже не разъ царскимъ посломъ въ татарскую орду.

Наполеонъ. Ого! Вашъ кардиналъ былъ дипломатомъ, какъ у насъ Мазарини?

Крушинкинъ. Заботами святого Алексія Москва обогатилась, усилилась и сдѣлалась столицей Россіи.

Даву. Для того, чтобы вы сожгли ее теперь.

Наполеонъ. Вотъ какъ? Вашъ митрополитъ обогатилъ Москву? Очень хорошо. Ну, а скажите, въ тѣ татарскія времена русское населеніе такъ же чтило и украшало свои церкви и свое духовенство, какъ въ наши дни?

Крушинкинъ. О да, государь. Даже болѣе, чѣмъ теперь.

Наполеонъ. Прекрасно! Вамъ, вѣроятно, тоже небезызвѣстно, что

сокровища и сосуды этого монастыря спрятаны здѣсь подѣ чугуннымъ поломъ при входѣ въ капеллу св. митрополита?

Крушинкинъ. Въ первый разъ слышу объ этомъ, государь.

Наполеонъ. Благодарю васъ, можете идти. До-завтра. *(Крушинкинъ уходитъ).*

Наполеонъ *(ходитъ по сценѣ и нюхаетъ табакъ)*. Даву, мнѣ нужны деньги. Нашъ трюкъ съ ассигнаціями, обанкротившей Австрію, терпитъ фіаско въ этой медвѣжьей странѣ.

Даву. Знаю.

Наполеонъ. У васъ нѣтъ предрасудковъ, герцогъ Экмюльскій?

Даву. Я присутствовалъ при взятіи Бастилии.

Наполеонъ. Хорошо, что въ моей старой гвардіи нѣтъ итальянцевъ... Они суевѣрны, какъ женщины—эти люди!.. *(Пауза)*. Вы знаете, Даву, что у этихъ московитовъ существуетъ древній обычай украшать церковныя принадлежности золотомъ, жемчугомъ и алмазами?

Даву. Слышалъ объ этомъ.

Наполеонъ. Святой митрополитъ, который похороненъ здѣсь, пользовался у русскихъ особеннымъ почетомъ и любовью. Въ его монастырь были пожертвованы несмѣтныя богатства.

Даву. Я васъ давно понялъ государь. Вы хотите сказать, что золото и драгоценныя камни не ржавѣютъ и не гниютъ. Усопшему кардиналу сокровища, конечно, не нужны.

Наполеонъ. Не щадить святынь русскаго народа,—такова моя новая система. Этимъ путемъ, быть можетъ, мнѣ удастся заставить императора Александра быть утчивѣй и отвѣчать на мои письма. Что же не идутъ саперы? Эй, Рустанъ!..

Рустанъ *(появляется на лѣстницѣ)*. За ними давно послано, мой повелитель.

Даву. Они квартируютъ въ другомъ концѣ Кремля, государь. *(Рустанъ по знаку Наполеона исчезаетъ).*

Наполеонъ *(быстро ходитъ по сценѣ, нюхаетъ табакъ и*

дѣйствіе III.

изрѣдка дергаетъ себя за носъ). Мы старые товарищи, Даву, не правдали? Вы не экспансивны. Я буду говорить откровенно. Ну вотъ... Я не родился на престолѣ, какъ Бурбоны, не такъ ли? Мое господство падеть въ тотъ самый день, когда перестану быть сильнымъ и слѣдовательно страшнымъ... Взгляните на эти низкіе своды, на эту скудную природу, на этотъ нищій поработанный народъ,—все здѣсь безмолвно, но въ безмолвіи нѣтъ страха. Вотъ въ чемъ опасность, Даву! Полудикіе люди терпѣливы, они не сопротивляются даже стихіи, на пожаръ выходятъ съ иконами и молчатъ, вѣчно молчатъ... Вы помните великую битву при Московѣ, когда весь огненный адъ нашей артиллеріи вырывалъ тысячи жизней изъ ихъ строя? Это было ужасно, я никогда не видалъ такой бойни... А они, эти русскіе, стояли неподвижно, умирали, и не было слышно ихъ голоса... Они меня не боялись! А я въ этомъ молчаніи почувствовалъ роковую непобѣдимую силу...

Даву. Вы сами всегда требуете молчаливаго повиновенія.

Наполеонъ. Да, молчаливаго, но согласнаго съ моей, а не съ чужой волей,—поймите, Даву. Я изъ опыта знаю, что ничто не устоитъ противъ молчаливаго повиновенія.

Даву. Дѣйствительно, русскій народъ совсѣмъ не то, что его генералы и его дипломаты...

Наполеонъ. Ни царь, ни старый хитрецъ Кутузовъ, ни русскіе надутые дипломаты не были намъ страшны, пока не позанимствовали, какъ теперь, у своего народа его грознаго оружія—молчанія. Передъ нами сфинксъ, который не успѣлъ еще сказать своего слова, а мнѣ приходится быть Эдипомъ... И я боюсь, Даву,—говорю вамъ прямо,—я вашъ непобѣдимый императоръ!.. Вотъ въ чемъ ужасъ моего положенія... (*Входятъ Дарю, Рустанъ и два гвардейскихъ сапера съ инструментами*).

Дарю. Государь, саперы въ распоряженіи вашего величества.

Наполеонъ. А, Таньонъ! Это вы, старый земляной кротъ? И Коллэ вмѣстѣ съ вами? Радъ васъ видѣть, мои старики.

Саперы. Да здравствуетъ императоръ!

Наполеонъ. Вы оба выросли подъ трехцвѣтнымъ знаменемъ великой революціи и не остановитесь передъ маленькой услугой, нужной вашему императору?

Саперы. Умремъ за ваше величество!

Наполеонъ. Благодарю. Герцогъ Экмюльскій, надѣюсь, вы окажете намъ гостепримство въ вашей опочивальнѣ и укажете,—гдѣ можно найти сокровища русскаго святого?

Даву. Надо поднять плиты при входѣ въ сосѣдную залу. *(Беретъ со стола свѣчу)*. Посвѣтите, Дарю. *(Дарю беретъ свѣчу)*. Имѣйте въ виду, что полъ сложенъ прочно и намъ придется основательно поработать. *(Даву рѣшительно входитъ въ рѣшотчатую дверь въ глубинѣ, за нимъ оба сапера)*.

Дарю *(въ ожиданіи Наполеона останавливается у входа и шепчетъ)*. Исусъ, Марія, помилуйте насъ...

Наполеонъ. Какъ глупо! *(Быстро уходитъ за рѣшетку, за нимъ Дарю)*. Сцена темна и пуста, въ глубинѣ слышны удары лома. *(Потомъ внезапная тишина и крикъ Надежды)*.

Надежда. Остановись, великій Наполеонъ! Не преступай грани опредѣленной тебѣ Провидѣніемъ! Ты губишь себя и своихъ солдатъ...

Даву. Клянусь трубкой—это женщина! Арестуйте глупую бабу! *(Наполеонъ и Дарю блѣдные выходятъ изъ-за рѣшотки)*.

Наполеонъ. Это вышло такъ неожиданно... Какая-то сумасшедшая... *(Даву и саперы вводятъ Надежду одѣтую въ черную монашескую одежду)*.

Даву. Ты заплатишься за свою дерзость!

Надежда. Убейте меня, замучьте меня... Я должна говорить съ императоромъ!.. я должна!.. я должна!..

Наполеонъ. Тише, несчастная! Отвѣчайте,—кто вы? какъ смѣли вы проникнуть въ монастырь принца Экмюльскаго?

Надежда. Я русская, государь. Я крѣпостная раба.

Наполеонъ. Какая наглость! Зачѣмъ попали вы сюда ночью?

дѣйствіе III.

Надежда. Государь, я должна, я должна сказать вамъ правду!.. Никто вамъ ее не скажетъ, никто не понимаетъ, надъ какой пропастью вы стоите!

Наполеонъ. Басни! Говорите правду!—кто вы?

Надежда. Государь, выслушайте меня!.. Не озлобляйте народы!..

Даву. Извольте отвѣчать на вопросы его величества.

Наполеонъ. Скажите мнѣ, кто вы? На невольницу вы не похожи, слишкомъ цивилизованны и изящны... Говорите, я жду.

Надежда. Я крестьянка, государь. Я выросла среди моего народа. У моего господина, графа Боскетова, былъ свой театръ, и онъ воспиталъ меня, какъ актрису.

Наполеонъ. Это сразу видно.

Надежда. Два года я прожила съ нимъ въ Парижѣ, привыкла считать себя гражданкой, видѣла Тальма, Марсъ... читала газеты... Потомъ... потомъ графъ сдѣлалъ меня своей метрессой. У насъ такъ всегда бываетъ... и силой увезъ меня въ Россію. Здѣсь мой господинъ раззорился и меня продали, какъ во Франціи продаютъ выучный скоть...

Дарю. У нея дурной акцентъ, но въ голосѣ есть что-то, я не знаю что, напоминающее нашу славную мадемуазель Марсъ. Не правда-ли, государь?

Наполеонъ (*углубленный въ свои мысли*). Армія—это сложный, математически точный механизмъ, но безъ заводной пружины онъ будетъ стоять неподвижно. Заводная пружина арміи—это деньги, понимаете, Даву?

Надежда. Государь, умоляю васъ, выслушайте меня! Съ каждымъ шагомъ вы губите себя, великую армію и свободную Францію... (*Высокопарно*). О, ты, побѣдитель несмѣтныхъ народовъ, Россійскую землю опершей пятой! Внемли непреложныя истины гласу: мечъ кары ужасной простертъ надъ тобой. Народъ нашъ, подавленный рабствомъ издревле, мнилъ вѣстника воли въ тебѣ воспріять, онъ въ храмахъ заветныхъ шепталъ бы моленья Творцу за твою свѣтоносную рать... Увы намъ! предсталъ ты съ слѣпою гордыней, не внемля стенаніямъ бѣдныхъ рабовъ, ты наши свя-

тыни предаль поруганью, ты пепель развѣлять отъ нашихъ домовъ...
Внемли же...

Наполеонъ. Bravo, bravo! Довольно! Я не занимаюсь бесполезными чувствами...

Надежда (*на колѣняхъ*). Государь, я обнимаю ваши колѣна.

Наполеонъ. Теперь не время для этого. Даву, велите проводить эту даму. Пусть она останется безнаказанной, мы не воюемъ съ женщинами Даву. Сударыня, пожалуйста.

Надежда (*вскакиваетъ*). Я могла убить васъ, какъ врага моей родины, государь!..

Наполеонъ. Вотъ какъ?

Надежда (*бросаетъ ножъ къ ногамъ Наполеона*). Но я не сдѣлала этого, я вѣрила въ вашу гуманность, въ вашу справедливость.

Наполеонъ. Рустанъ, убери эту игрушку. Задача женщины на этомъ свѣтѣ—рожать солдатъ своему государю. Совѣтую и вамъ этимъ заняться.

Надежда. Вы антихристъ, вы—дьяволъ! Народная молва была справедлива. Пусть обрушатся на вашу голову проклятья миллионовъ обиженныхъ вами людей!..

Наполеонъ. Ахъ, да! я и забылъ, что вы комедіантка! Это очень кстати... У меня въ кремлевскомъ дворцѣ сегодня концертъ и балъ для храбрыхъ офицеровъ моей арміи. Они будутъ счастливы, если вы имъ что-нибудь продекламируете. Намъ же слушать васъ некогда. Дарю, поручаю эту даму вашему покровительству.

Надежда (*рыдаетъ*). Нѣтъ, нѣтъ, ни за что! Убейте меня!.. Моя душа свободна...

Наполеонъ. Вы слышали, Дарю?

Дарю (*увлекая Надежду при помощи мамелюка*). Мадамъ, не плачьте, слезы испортятъ ваши прекрасные глаза. Неужели вы не вѣрите французамъ? Жизнь, видите ли, родная сестра смерти, она должна быть нашимъ кумиромъ. (*Уходятъ съ Надеждой*).

дѣйствіе IV.

Наполеонъ. Жизнь Цезаря полна была неожиданностей, но это не мѣшало ему доводить до конца свои предпріятія.

Даву. Ждемъ приказаній вашего величества.

Наполеонъ. Впередъ! *(Даву съ саперами уходятъ въ глубину за рѣшотку)*. О, эти своды! Этотъ сѣверъ, это молчаніе... Санта Мадонна! *(Быстрыми шагами уходитъ за рѣшотку)*. Ну, Таньонъ, достанемъ сокровища стараго прелата... *(Звуки лома о чугунныя плиты)*.

Занавѣсъ.

ДѢЙСТВІЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

(11 октября 1812 года, пятница).

Мѣсто перваго дѣйствія. Тамъ, гдѣ былъ барскій домъ, остались безформенныя груды кирпича и торчатъ обгорѣлыя печи. Лазейка въ подвалъ плотно закрыта западней. Ночь. Вдали надъ Кремлемъ видно зарево, воютъ голодныя собаки. 4-й часъ утра, холодно. Акулина сидитъ одна, забившись среди обломковъ, закутанная въ рваный тулупъ. Долгое молчаніе. Гриша осторожно приближается слѣва.

Акулина. Это кто это? Господи!

Гриша. Акуля, ты что-ли?

Акулина. Кто это? Отзовись. Всего теперь боимся.

Гриша. Гриша я, казачекъ, Григорій Терентьевъ.

Акулина. Нанужалъ какъ! Думала опять міродеры эти треклятые. Гдѣ пропадалъ столько времени? Мы думали,—тебя и въ живыхъ нѣту.

Гриша. Ужъ и радъ же я, тетенька, что къ своимъ добрался. Со-скушился съ басурманами на отдѣлку. Пять недѣль мучкарился, насилиу убегъ. Ты здѣсь чего же караулишь?

Акулина. Кажную ноченьку этакъ ночую,—воздушнымъ плетнемъ обгорожусь, небомъ покроюсь, да собачій вой слушаю. Кажись, всѣ угольки своими слезами тутъ облила, Степушки своего дожидаясь.

Гриша. А Степанъ-то гдѣ же?

Акулина. Степанъ мой чисто охотникомъ задѣлался, французовъ

бьетъ. Когда раненаго въ нужникѣ утопить, а когда міродера отсталого обухомъ ошарашить изъ-за угла. Съ Корытниковымъ съ солдатомъ вмѣстѣхъ работаютъ.

Гриша. Ишь ты! А я, вотъ, большой обиды отъ нихъ не видалъ, кормили хорошо и деньги даже платили. Генераль ихній, Мординъ, который въ Кремль оставался, такъ тотъ даже по головѣ меня гладилъ...

Акулина. У насъ такъ не говори! Мы и званія ихняго переносить не можемъ. Погорѣли до тла, изголодались, исхолодались. Довели они насъ до предѣла.

Гриша. Уходятъ французы нонеча, ей-Богу! Свѣтло еще было, какъ всѣ монатки свои собрали на подводы. Послѣднія войска ихнія сегодня Мординъ уведетъ.

Акулина. Все обманъ одинъ, другого отъ нихъ не жди. Покуда наши всѣхъ не переведутъ, Москвѣ избавленія отъ нихъ не будетъ... Душить ихъ надоть, какъ мышовъ подпольныхъ!

Гриша. Русскимъ языкомъ тебѣ сказываю, что нонѣ же всѣ они до послѣдняго солдата изъ Москвы уйдутъ,—отъ самого Бонапарта такой указъ вышелъ. Сама увидишь. *(Слышенъ грохотъ отдаленнаго взрыва, отъ котораго вздрагиваетъ земля).*

Акулина. Мати Пречистая! Что-жь это? *(Гриша кричитъ отъ испуга. Въ глубинѣ сцены мечутся растерянные люди. Послѣ короткой паузы западня подполья открывается и оттуда появляется Никодимъ, Странникъ, Пелагея и потомъ Надежда).*

Пелагея. Матушки, голубушки! Чтой-то грянуло! Конецъ животамъ пришло!..

Странникъ. Вострубила труба послѣдняя, труба архангельская...

Акулина. Все они живодеры шкодять!

Пелагея. Лампадка у насъ передъ иконой погасла! Прогнѣвался Господь.

Никодимъ. Помутилъ Богъ разумъ человѣческой. Ничего понять нельзя, что на свѣтѣ дѣется.

дѣЙСТВІЕ IV.

Гриша. Кремль они порохомъ взорвали, сейчасъ помереть! Оттуда полымемъ полыхнуло.

Никодимъ. Гришутка, живъ ты?

Гриша. Своими глазами я видалъ, Никодимъ Петровичъ, какъ они, французы то-есть, бочки пороховыя подъ кремлевскія стѣны подкатывали. Подождли теперь, значить...

Бабы. Ироды, антихристы!

Никодимъ. Исполнилась мѣра страха человѣческаго! Чего убоимся, когда разрушено все кругомъ? Какъ Іовъ многострадальный, помолимся Господу да возьметъ жизнь нашу.

Пелагея. Спужалась Надежда, спужалась сердешная, вишь всю, какъ въ лихоманкѣ, трясеть. Слава Христу, хоть цѣлы остались. (*Слышенъ второй взрывъ*).

Никодимъ. Съ нами сила крестная! Земля изъ подъ ногъ уходитъ...

Гриша. Въ Кремлѣ это, лопни глаза! Самъ сейчасъ видалъ, словно великанъ какой глазомъ огненнымъ отсюда мигнулъ.

Странникъ. Соборы-то, стало-быть, въ землю ушли, таперича.

Пелагея. Нѣту батюшки-священника, безъ покаянія помирать приходится...

Надежда. Геройскіе подвиги! Апоеоза великаго Наполеона! (*Начинается разсвѣтъ. Конскій топотъ*).

Гриша. Скачетъ кто-то!

Акулина (*у рѣшотки*). Они это, они окаянные! На шапкахъ конскіе хвосты мотаются.. Къ намъ заворачивають...

Странникъ. Въ подвалъ скорѣй хоронитесь, православные, а то послѣднее добро отберутъ! (*Общая суматоха*).

Никодимъ. Что съ насъ взять, окромя жизни.

Пелагея. Надя, Надежда! Не слышишь, что-ли? Ироды скачутъ, хорониться идемъ.. Оглохла, что-ли? (*Надежда тихо смѣется*). Что съ ней подѣялось?

Никодимъ. Иди, Надежда, долго ли до грѣха... (*Изъ глубины сцены*

быстро входитъ Крушинкинъ въ дорожномъ платьѣ, съ алой перевязью на рукѣ. За нимъ два французскихъ кирасира, которые остаются поодаль).

Крушинкинъ. Не пугайтесь, добрые люди. Никто васъ не обидитъ. Гдѣ Надежда Васильевна? Ахъ, извините, не разглядѣлъ васъ въ потемкахъ. Спѣшу сообщить вамъ, что послѣдній отрядъ великой арміи сегодня покидаетъ Москву. Русская Бастилія взорвана на воздухъ. Бѣгите, бѣгите, Надежда Васильевна! времени мало.

Никодимъ. Зачахла у насъ Надежда Васильевна, сударь. Вы ее разговорами вашими до этого довели...

Крушинкинъ. Я увезу васъ во Францію, Надежда Васильевна! Покуда нашъ императоръ не заключитъ почетный миръ съ царемъ Александромъ, вамъ здѣсь оставаться нельзя. Мой тарантасъ ждетъ здѣсь на улицѣ, и я, какъ комиссаръ императорскаго штаба, могу провести васъ черезъ всѣ заставы и цѣпи.

Никодимъ. Какъ же такъ, сударь, неужели-жъ вы окончательно къ французамъ перекинулись? Съ народомъ русскимъ погибать вамъ не охота?

Акулина. Въ Іуды предатели записался, продажная душа!..

Крушинкинъ. Надежна Васильевна, времени мало, смѣю васъ увѣрить! Батальоны маршала Мортъе выступили въ походъ. Мужики только того и ждутъ, чтобы начать безчинства и грабежъ. Они, позвольте вамъ замѣтить, не умѣютъ отличать доброжелателя отъ врага. Бѣжимте, бѣжимте, сударыня, умоляю васъ!

Надежда. Отойди отъ меня сатана! Меня судить надо, судомъ страшнымъ, судомъ немилостивымъ. Злодѣйка я окаянная, антихристу поклонилась, дьяволу во плоти!..

Пелагея. Успокойся, косаточка, успокойся, болѣзная.

Надежда. Олоферна этой самой рукой могла убить по писанію... Власть великую имѣла спасти родину свою, весь родъ человѣчскій... и не спасла, не спасла... силы не хватило... думала, что со звѣремъ говорить

можно, что въ груди у него сердце есть живое, какъ у насъ... а тамъ—камень булыжный находится... Всѣ его слова высокія и дѣла геройскія—одна ложь передъ людьми, комедіанство безстыжее...

Крушинкинъ. Что вы, что вы, Надежда Васильевна! Императоръ великодушень. Это знаетъ, замѣтите себѣ, вся вселенная. Я самъ тому достовѣрный свидѣтель.

Акулина. А съ Ивана Великаго хрестъ почто сбили?

Надежда. Съ чистою, съ открытою душой я къ нему шла, какъ къ источнику свѣта и добродѣтели на землѣ. Хотѣла всю правду истинную открыть про обиды народа вѣковѣчныя... А онъ что сдѣлалъ?.. онъ насмѣялся надо мной, какъ у насъ бурмистръ послѣдній господскій надъ пьяной бабой издѣвку себѣ не позволить... За вѣру мою пламенную вздумалъ меня на своихъ пиршествахъ, на пожаращѣхъ на московскомъ, плясать заставить!.. Осквернилъ душу во мнѣ, а душу оскверненную имѣть въ себѣ еще больнѣй, чѣмъ тѣло поруганное. Не понимаете вы этого?

Крушинкинъ. Вы преувеличиваете, Надежда Васильевна, клянусь вамъ честью! Со стороны императора зтотъ поступокъ былъ простой шуткой.

Надежда. Шуткой, вы говорите? Шуткой!.. Отъ шутки такой разсудокъ во мнѣ мутится. Антирхистовой печатью вашъ Бонапартъ меня заклеимиль, хуже каленаго желѣза сердце мое прожегъ!.. Гляжу теперь на Божій міръ и свѣта не вижу... Могила кругомъ и идти некуда... *(Плачетъ)*.

Крушинкинъ. Не медлите, Надежда Васильевна, молю васъ! Не могу я васъ такъ покинуть. Скоро будетъ поздно, скоро старое зло опять воцарится въ Россіи, вы снова будете крѣпостной рабыней! Опять грубые тираны будутъ помыкать вашей душой!

Надежда. Всѣ мнѣ равно... все, все равно...

Никодимъ. Оставь ее, сударь, уходи отъ грѣха.

Крушинкинъ. Что же мнѣ дѣлать? Нельзя же ее здѣсь оставить. Время не терпитъ, надо бѣжать.

Никодимъ. Торопись, сударь, съ Богомъ по морозцу. Мы безъ тебя въ лучшемъ видѣ обойдемся съ законнымъ своимъ начальствомъ.

Крушинкинъ. Вы видите, Надежда Васильевна, я преданъ вамъ до глубины души, я для васъ сдѣлалъ все, что могъ. Иду за Наполеономъ и вѣрю, что звѣзда его не померкнетъ! Да охранить васъ Создатель отъ здѣшной пьяной сволочи... Прощайте!

Акулина (*задорно*). Куда идешь? Нѣтъ, ты постой! Кто же это сволочь пьяная по-твоему? Народъ христіанскій что-ли ты такъ величаешь? (*Хватаетъ Крушинкина за фалды*). Не уйдешь отъ меня!

Крушинкинъ. Что вы, что вы, глупая женщина! Отвяжитесь, пожалуйста!

Акулина. Нешто я не знаю, что ты душу антихристу продалъ! Москву бѣлокаменную спалилъ, храмы Господни опоганилъ! Въ лоскутки тебя разорвать надо! Бейте, вяжите его, окаяннаго, кто въ Бога вѣруетъ!

Никодимъ. Очумѣла ты, баба! Не видишь развѣ, что за него сатанинское воинство стоитъ?

Акулина. Бейте его въ мою голову!..

Крушинкинъ. Оставьте меня пожалуйста, а то я свой эскортъ кликну, вамъ же плохо придется.

Пелагея. Уходи, батюшка, уходи, милостивецъ. Въ ножки тебѣ кланяюсь... Очумѣлъ у насъ народъ отъ разоренья отъ вашего.

Крушинкинъ. Прощайте навсегда, русскіе люди! Какъ молодая собака, вы еще не видите свѣта. Я не могъ открыть вамъ глазъ. Прощайте, Надежда Васильевна! Я любилъ васъ, но еще больше люблю свободу, просвѣщеніе, а они въ рукахъ императора французовъ. (*Уходитъ съ кирасирами*).

Акулина. Самъ собака! Христопродавецъ! (*Бросаетъ камень вслѣдъ уходящимъ*).

Никодимъ. Пронесъ Господь! Неужели и вправду освободилась отъ нихъ Москва-матушка?
(*Въ глубинѣ сцены вслѣдъ за уходящими французами пробѣгаютъ Степанъ, Корытниковъ и нѣсколько оборванцевъ, всѣ съ оружіемъ. Акулина къ нимъ присоединяется*).

Степанъ. Правѣй, правѣй держи! Наперерѣзъ потрафляй!

А кулина. Измѣнщика не упустите, православные! Крушинкина этого самого!

Корытниковъ (*стрѣляетъ изъ мушкета*). Елки зеленя! Промазаль!.. Уйдуть тапереча. (*Слышенъ удаляющійся конскій топотъ*).

Мѣщанинъ. Ну ихъ къ лѣшему! Они небожь съ перепугу верстовъ двадцать безъ оглядки скакать будутъ.

Степанъ. Жаль, что упустили! Самъ царь приказаль, чтобъ ни одного француза живого на Руси святой не оставлять.

Оборванецъ. Кони подъ ними хороши были...

Степанъ. Что-жь, братцы, стоять-то? Айда басурмановъ душить, благо немного ихъ осталось!

Корытниковъ. Въ Шпитательномъ, сказываютъ, они начальниковъ своихъ запрятали. Вали туда, ребята!

Никодимъ. Степанъ, Степа! слушай, поди-ка сюда.

Степанъ. Здѣсь я.

Никодимъ. Скажи ты мнѣ толкомъ, впрямь что-ли ушли нехристи?

Степанъ. Воистину такъ, Никодимъ Петровнчъ. Послѣдніе изъ Кремля къ заставѣ со всѣми обозами потянулись. Избавилъ Господь.

Никодимъ. Ну, а Кремль какъ? святыни московскія?

Степанъ. У Кремля стѣны да башни развалили, дворець подожгли, а святыни цѣлы стоятъ... Эвотъ отсюда видать.

Никодимъ. Сохранила покровомъ своимъ Пречистая! Заступились чудотворцы московскіе! (*Входятъ нѣсколько мужиковъ*).

1-й мужикъ. А что почтенные, изъ какихъ будете?

Степанъ. Вишь дурья голова! Де нешто мы на французовъ похожи?

1-й мужикъ. Изъ православныхъ, значить... Дозвольте въ такомъ разѣ спросить, гдѣ добро все свалено, котораго Бонапартъ уволочь не поспѣлъ? Сказывали наши,—видимо-невидимо добра этого самого...

2-й мужикъ. Съ подводами мы изъ деревни за имъ пріѣхали, значить.

Степанъ. Унесла нелегкая басурмановъ, свое воронье налетѣло.

Парень (*изъ глубины*). Лександра, слышь, Лександра! въ Шпитательный вали! Тамъ, сказываютъ, вся добыча складена...

1-й мужикъ. О? Ну, прощайте. Идемъ, что-ли, дядя Матвѣй. (*Уходятъ*).

Корытниковъ. Чего стали? Намъ ли ероямъ отъ мужиковъ деревенскихъ оставать? Много, чай, теперь міродеровъ французскихъ да раненыхъ по домамъ попряталось... Степка, чего застрялъ?

Степанъ. Айда, ребята!

Оборванецъ. Въ колья ихъ, катай безъ сумлѣнія!

Странникъ. Правильно, родимые. Присягу навсегда помнить нужно...

(*Степанъ, Корытниковъ, Странникъ и оборванцы уходятъ*).

Пелагея. Ужли, Петровичъ, взаправду, Москва опять нашей стала? Вѣрить боязно.

Никодимъ. Москва? сказала тоже! Зола одна отъ Москвы осталась... За непокорство, за нерадѣіе наше наказалъ Создатель.

Гриша. Шель я давеча изъ Кремля, гляжу, а отъ Яхромскаго княжескаго дома ничего не осталось. И анжереи, и конюшни, и дворъ песій— все погорѣло.

Никодимъ. Давно-ли Москва-матушка храмами Божіими да дворами дворянскими на весь міръ красовалась. Домъ нашъ барскій, что полная чаша былъ, а теперь? не глядѣли бы очи. Вернутся господа,—какъ я имъ въ глаза погляжу, какъ себя оправдывать буду? Сошлютъ меня на старости лѣтъ въ дальнюю вотчину навозъ возить...

Акулина. Глянь-ка, Никодимъ Петровичъ, никакъ баринъ нашъ!

Пелагея. Легокъ на поминѣ. (*Юрій Рѣпиховъ появляется въ глубинѣ. Онъ загорѣлъ, возмужалъ, одѣтъ въ поношенный чекмень при оружіи, за нимъ казакъ. Юрій въ грустной задумчивости останавливается и смотритъ на пожарище родного дома, не замѣчая дворовыхъ. Никодимъ подходитъ къ Юрію*).

Никодимъ. Баринъ батюшка, Юрій Львовичъ! Вотъ радость то

нежданную Господь посылаетъ... (*Падаетъ въ ноги*). Винавать, я старый передъ тобою и оправдаться не имѣю возможности. Не уберегь дома твоего родительскаго!

Юрій. Вставай, вставай, старикъ. На все Божья воля. (*Поднимаетъ Никодима*). Самъ поджегъ домъ-то?

Никодимъ. Что ты, что ты, батюшка? Нешто я бы осмѣлился? Отъ сосѣдей огонь перекинуло.

Юрій. Ну что-жъ, живы всѣ у васъ? Какъ Надежда моя?

Никодимъ. Существуетъ, баринъ милый, живетъ по-маленьку. Только, осмѣлюсь доложить, недоброе тутъ съ нею приключилось,—съ не-пріятелями она якшалась, до самаго Бонапарта доходила. Дѣвка съ норо-вомъ,—сами знать изволите.

Юрій. Слыхаль, слыхаль про это. Наши бѣглые обо всемъ донести успѣли. Гдѣ же она сейчасъ-то находится?

Никодимъ. Прости меня стараго дурака, Юрій Львовичъ... Хвора я она у насъ, совсѣмъ плоха стала. Ужъ, ты, того, сдѣлай такую свою Божескую милость, круто съ ней не поступай..

Юрій. Ладно, ладно. (*Подходить къ Надеждѣ*). Здравствуйте, мадамъ Буонапарте, какъ поживать изволите? Что же это освободитель вашъ и просвѣтитель такъ скоро Москву покинулъ? (*Надежда молчитъ*).

Пелагея. Пожалуйте ее, баринъ золотой. Извелась совсѣмъ бабочка. Смотрѣть жалко!

Юрій. Ты что за птица? Спрашивалъ я тебя развѣ? Ступай, ступай старушка по своимъ дѣламъ, безъ тебя мы обойдемся. (*Всѣ отходятъ въ сторону, оставляя Юрія глазъ на глазъ съ Надеждой*).

Юрій. Что и подумать о тебѣ, не знаю. И радостно видѣть тебя и обидно. Врагъ ты мнѣ или другъ,—понять того не могу? (*Пауза*). Что-жъ молчишь? Молчаньемъ себя не оправдаешь...

Надежда. Не нуждаюсь я въ оправданіи, Юрій Львовичъ. Сама себя цѣну знаю. Ничего мнѣ въ жизни не осталось...

Юрій. Глупыя слова! Или въ самомъ дѣлѣ ты съ Наполеономъ свя-

злась? по французамъ тоскуешь? Тогда бы лучше ужъ убиралась вмѣстѣ съ ними къ чорту на кулички.. (*Надежда молчитъ*). Слушай, Надя, съ добромъ я къ тебѣ подхожу, сама видишь,—всѣ старья вины прощаю.

Надежда. Спасибо вамъ, баринъ милый, на добромъ словѣ. Да только сама себя я простить не могу. А для человѣка, который самъ себя оправдать не можетъ, какая же жизнь можетъ быть на свѣтѣ?

Юрій. По старому заживемъ, Надюша.

Надежда. У каждой живой души одинъ только случай въ жизни бываетъ, который во всей ея судьбѣ переломъ дѣлаетъ, счастье, или несчастье ей опредѣляетъ. Прозѣваешь этотъ случай и всю жизнь потомъ каяться и плакать придется. Я свой случай теперь упустила. Освободитель мой и просвѣтитель, въ котораго всей душой я вѣрила, оказался подлымъ обманщикомъ и всемірнымъ злодѣемъ... Боже мой! Боже мой! Могла я убить его этой самой рукой, ножъ подъ платьемъ принесла, могла Юдифью новой быть, для святой Руси, и не хватило силы, дрогнула рука!.. Теперь преступница я передъ родиной, потому что убійцей сдѣлаться не смогла... (*Плачетъ*).

Юрій (*садится съ ней рядомъ и беретъ ее за руку*). Забудь объ этомъ, Надя, не уйдемъ отъ насъ Наполеонъ. На пути у него наша армія стоитъ и растетъ она не по днямъ, а по часамъ. Скрутятъ казаки корсиканца проклятаго и на арканъ въ Москву приволокутъ... Вотъ еще что я тебѣ хотѣлъ сказать... Много я за эти тяжелые дни передумалъ, многое непонятное понялъ... Четвертаго сентября, кажется, ночью мы въ лѣсу прятались, подъ Тайнинскимъ. Жутко было, безпріютно, вѣтеръ съ головы шапку рвалъ... а надъ Москвой полыхало зарево, полнеба пламенемъ и искрами заливало... И казалось, что вся Россія, вся родина въ этомъ страшномъ огнѣ сгораетъ, а я пособить ей ничѣмъ не могу... Похолодѣлъ отъ ужаса,—ни одного офицера, ни одного дворянина по близости не было.. Только казаки простые вокругъ меня столпились, да мужики посконные. Вздыхаютъ, крестятся, а у многихъ по сѣдымъ бородамъ слезы катятся, алмазами отъ пожара блестятъ.. Понялъ я въ ту самую ночь, что и под-

лый народъ не меньше господъ свое отечество любить. Что всѣ мы,—и помѣщики богатые, и офицеры, и генералы самые отважные безъ сѣраго мужика-землепашца безсилны, какъ малыя дѣти, что только съ нимъ вмѣстѣ врага одолѣть можемъ...

Степанъ (*быстро входитъ*). Петровичъ, слышь, Петровичъ!.. Казаки наши по Солянкѣ проѣхали. На церкви крестятся, ей Богу, не вру! опять нашей Москва стала.

Никодимъ. Осень на дворѣ, а для насъ, что твой свѣтлый праздникъ наступилъ. Радостію другъ друга обьемемъ!..

Пелагея. Услышала Богородица грѣшныя молитвы наши! (*Вдали слышна приближающаяся пѣсня казаковъ*).

Юрій. Слышите? Это казаки поютъ. Воскресла русская сила! Побѣдилъ супостата народъ православный!

Надежда. Смилуйся, Царица Небесная...

Юрій. Съ нами Богъ! Покоряйтесь вси языци и разумѣйте, яко съ нами Богъ! Завѣты насилія и барства теперъ не годятся. Слушай, старикъ, и всѣ вы, подвластные мнѣ люди! Ради спасенія Москвы и отечества нашего, ради преданности крѣпостныхъ крестьянъ, которую они въ борьбѣ съ непріателемъ проявили, обещаюсь и клянусь любить васъ, какъ дѣтей родныхъ, и заботиться о нуждахъ вашихъ съ отеческимъ и сердечнымъ попеченіемъ. Пусть весь міръ узнаетъ единеніе и силу народа русскаго!

Надежда (*про себя*). Не то, не то! (*Закрываетъ лицо руками*).

Пелагея. Соколокъ нашъ ясный, пошли тебѣ Владычица Небесная много лѣтъ здравствовать!

Никодимъ. Батюшка-баринъ, премного тобой довольны!

Казаки (*поютъ за сценой*).

Полно вамъ, снѣжочки, на талой землѣ лежать,

Полно вамъ, казаченьки, горе горевать.

Оставимъ тоску-печаль, во темныхъ во лѣсахъ

На Москву поѣдемъ на борзыхъ на коняхъ.

Акулина. Наши! Наши! Пѣсни русскія играютъ. Родимые! Желанные!

Гриша (у рѣшотки). Казаки это донскіе. Глядь, и народу сколько за ними бѣжить... Откуда взялся?

Юрій. Ну, Надежда, ободрись. Что было, то былѣмъ поросло. Давай руку, по хорошему мы съ тобой заживемъ, лучше прежняго! Помни только одно, что никому я тебя не уступлю, какъ самому Наполеону не уступилъ... Моя ты собственная до могилы! (Юрій привлекаетъ Надежду на грудь. Она выхватываетъ у него изъ-за пояса пистолетъ и быстро вскакиваетъ на грудь кирпичей).

Надежда. Такъ нѣтъ-же! Своя я, баринъ хорошій. Сама надъ собою властна... (Стрѣляетъ себѣ въ грудь).

Юрій. Что ты? что ты? съ ума сошла!

Пелагея. Матушки родимыя! Угодники Соловецкіе! Душу христіанскую загубили...

Юрій (поддерживаетъ Надежду). Надя, радость моя дорогая! Съ чего это ты? Вѣдь я же люблю тебя.

Надежда. Въ трагедіяхъ я себя убивать хорошо научилась... Кажется, и теперь не оплошала...

Юрій. Зачѣмъ, зачѣмъ ты это сдѣлала?

Надежда. Главнаго вы не поняли, Юрочка... Душа человѣческая—вольная птица... крѣпостной она не можетъ быть... Уразумѣйте это... тогда сильны будете...

Юрій. Лекаря, лекаря! Всѣ бѣгите, ищите скорѣй!

Никодимъ. Не поможетъ лекарь, Юрій Львовичъ. Отходить она сердечная... (Въ глубинѣ сцены радостное оживленіе. Русскіе люди всякаго званія встрѣчаютъ войска. Вдали слышно «ура»).

Голоса въ народѣ. Наши! Наши! Смиловался Господь надъ Москвой. Поднимай иконы! Хлѣба-соль тащи!.. Христіюлюбивые!.. Родимые! Заждались мы васъ.

Казаки (проѣзжаютъ съ пѣсней).

Не вернется тученька грозовая назадъ,
Изъ Москвы бѣжалъ заморскій супостатъ.
Свѣчи воска яраго во храмахъ мы зажжемъ.
Землю свято-русскую съ молитвой обойдемъ.

К а з а ч і й о ф и ц е р ь (*кричитъ народу*). Православные! благодарите Создателя! Древняя Москва избавилась отъ двенадцати языковъ! Великъ Богъ земли русской! Ура! (*Народъ кричитъ «ура», надъ Москвой гудитъ благовѣсть. Надежда тихо умираетъ. Юрій въ скорбномъ недоумѣніи на нее смотритъ*).

Н и к о д и м ь (*на колѣняхъ*). Господь батюшка заговорилъ,—давно мы Его святого голоса не слышали.

З а н а в ѣ с ь.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДѢЙСТВУЮЩИХЪ ЛИЦЪ.

Юрій Львовичъ Рѣпиховъ, богатый помѣщикъ лѣтъ 25, единственный сынъ и баловень матери, не привыкшій встрѣчать отказа въ своихъ прихотяхъ. Рослый красивый парень, добрый по душѣ, но совершенно не привыкшій владѣть собой. Надежду любитъ искренно, но чисто животной любовью. Хохлатый по модѣ, на рукахъ дорогіе перстни.

Никодимъ Хрустовъ—неглупый, добрый и справедливый человекъ лѣтъ 50, одинъ изъ наиболѣе свѣтлыхъ типовъ дворовыхъ людей эпохи крѣпостничества. Любитъ своихъ господъ и служить имъ не за страхъ, а за совѣсть. Въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ одѣтъ въ ливрею и тщательно выбрать. Въ послѣднемъ дѣйствіи одѣтъ чуть не въ лохмотья. Глубоко вѣрующій человекъ.

Степанъ—дворникъ, здоровый молодой мужикъ, сангвиническаго темперамента, грубоватъ по языку и движеніямъ. Новенькій въ началѣ мужицкій костюмъ сильно пострадалъ на немъ къ концу пьесы.

Гриша—крестьянскій мальчикъ лѣтъ 15, взятый господами въ домъ въ качествѣ казачка, бойкій, вертлявый, пронырливый. Одѣтъ въ ливрейный казакинчикъ, который съ теченіемъ дѣйствія сильно изнашивается.

Надежда—стройная, красивая женщина, лѣтъ около 30, развитіемъ значительно опередила своего барина Юрія Рѣпихова, относится къ нему съ чуть замѣтнымъ оттѣнкомъ превосходства. Натура властная и характеръ сильный. Въ манерѣ говорить привычная театральная приподнятость. Одѣта всегда тщательно и со вкусомъ, кромѣ послѣдняго акта, когда становится замѣтнымъ, что она относится съ полнымъ равнодушіемъ къ своей внѣшности. Въ 1-мъ актѣ одѣта въ простое, но изящное домашнее платье, во 2-мъ—туалетъ и шляпка не только элегантны, но даже роскошны, много драгоценностей. Въ 3-мъ актѣ, при свиданіи съ Наполеономъ—костюмъ монашескій, но не безъ нѣкотораго расчета на театральнй эффектъ. Стихотворная форма рѣчи, съ которой она обращается къ Наполеону, сложилась у нея какъ бы сама собой по привычкѣ въ долгіе часы ожиданія. Подчеркивать ритмъ стиха исполнительницѣ отнюдь не рекомендуется.

Пелагея—простая, добрая и набожная старая баба, какихъ много вездѣ. Костюмъ старушечій крестьянскій.

Акулина—смазливая молодка лѣтъ 19. Въ городъ взята недавно и все окружающее для нея ново и часто ее страшитъ. Подъ заурядной внѣшностью, однако, скрывается сильная и темпераментная натура, особенно проявляющаяся въ фанатической ненависти къ французамъ. Въ сильныхъ мѣстахъ роли въ голосѣ ея звучатъ даже истерическія нотки. Костюмъ типичный крестьянскій, средней полосы Россіи, на который городская жизнь еще не успѣла наложить своего отпечатка. Панева, кичка, занавѣска, лапотки и длинныя туго перевитыя бичевкой бѣлыя онучи.

Дмитрій Яковлевичъ Крушинкинъ—сынъ богатаго купца, лѣтъ 25; поверхностный, пустой и очень легкомысленный человѣкъ. Нравственныхъ устоевъ никакихъ не имѣетъ. Побывалъ за границей и нахвтался верховъ революціонныхъ идей. Въ Москвѣ водилъ компанію съ

ХАРАКТЕРИСТИКА.

Верещагинымъ, такимъ же, какъ и онъ, неосновательнымъ человѣкомъ. Тѣмъ не менѣе, вполне искренно вѣрить въ проповѣдуемая истины и своимъ простодушемъ долженъ вызывать въ публикѣ симпатію. Одѣтъ, какъ безукоризненный модный левъ своего времени; лорнетъ, двѣ часовыхъ цѣпочки съ печатками въ жилетныхъ карманахъ. Въ 4-мъ актѣ красная перевязь на рукѣ, обозначающая члена московскаго муниципалитета, созданнаго Наполеономъ, которой онъ не мало гордится.

Странникъ — старичекъ весьма сомнительной нравственности, угодливъ, суетливъ и старается говорить значительно. Очень жаденъ до денегъ. Одѣтъ въ подрясникъ и скуфейку.

Землюкъ — солдатъ лѣтъ 50, съ сѣдыми усами и бакенбардами. Безупречно честенъ и всей душой преданъ солдатскому долгу. Тонъ рѣчи суровый, никогда не улыбается. Одѣтъ въ мундиръ лейбъ-гвардіи Финляндскаго полка безъ оружія.

Корытниковъ — солдатъ армейскаго пѣхотнаго полка, лѣтъ 25. Изъ барскихъ лакеевъ, за развратное поведеніе забритый въ солдаты. Боекъ на языкъ. По всему видно, что успѣлъ достаточно потереться въ пошловатой средѣ дворовыхъ. Солдатской заправки пріобрѣсти не успѣлъ и надѣтый на немъ мундиръ мало соотвѣтствуетъ ухваткамъ и рѣчи. Въ первомъ актѣ одѣтъ солдатомъ, въ послѣдующихъ типичнымъ представителемъ столичнаго дна.

Квартальный — приказная замухрышка, претендующая на барственныя манеры; плохо скрываетъ свои любостыжательныя наклонности. Возраста неопредѣленнаго.

Казачій офицеръ — молодцоватый, эффектной наружности съ громкимъ звучнымъ голосомъ. Донскаго войска.

Наполеонъ — какъ и всегда въ традиціонномъ сѣромъ сюртукѣ и треугольной шляпѣ. Въ данномъ случаѣ исполнителю слѣдуетъ особенно разграничить увлекательнаго гениальнаго актера, связаннаго съ итальянскимъ темпераментомъ императора, и неразборчиваго въ средствахъ авантюриста, начинающаго терять почву подъ ногами. Громкія сильныя фразы

о будущих подвигах великой армии должны звучать увлекательно, почти искренно, и составлять яркій контрастъ съ махинаціей о фальшивыхъ ассигнаціяхъ, говоря о которыхъ въ тонѣ актера должна проскальзывать доля цинизма. Наполеонъ, говорящій въ присутствіи штаба своихъ офицеровъ, долженъ быть совсѣмъ другимъ человѣкомъ, чѣмъ интимно бесѣдующій съ маршаломъ Даву, котораго считаетъ старымъ товарищемъ и своимъ человѣкомъ. Съ Надеждой, какъ и вообще съ женщинами, Наполеонъ разговариваетъ съ плохо скрытымъ насмѣшливымъ превосходствомъ. Внѣшнія манеры, по свидѣтельству современниковъ, можно указать слѣдующія: не любить сидѣть на мѣстѣ, ходить изъ угла въ уголъ; когда волнуется, снимаетъ и надѣваетъ перчатку, часто нюхаетъ табакъ, приставляя носъ прямо къ золотой табакеркѣ, нервно дергаетъ себя за носъ; стараго сапера, отъ котораго ожидаетъ услуги, ласково беретъ за ухо. Общая манера говорить отрывистая, движенія рѣзкія.

Маршалъ Даву—сухой, озлобленный человѣкъ стараго захудалаго дворянскаго рода, вышедшій въ люди только благодаря Наполеону. Наполеону преданъ постольку, поскольку онъ ему нуженъ для личной карьеры, и въ разговорѣ съ императоромъ въ его словахъ звучитъ какъ бы недоброежелательство. Подъ Бородинымъ Даву серьезно раненъ въ руку и это обстоятельство, въ виду боли, только усиливаетъ рѣзкость его тона. Лицо худощавое, длинный носъ, между бровями суровая складка; обрить, кромѣ бакенбардовъ, жидкіе височки зачесаны впередъ. Черепъ лысый.

Бертье—беззавѣтно преданный Наполеону красивый пожилой человѣкъ. Какъ старшій братъ, но не безъ робости слѣдящій за каждымъ движеніемъ императора. Одѣтъ въ мундиръ маршала съ щепетильной тщательностью.

Дарю—безупречно воспитанный придворный генералъ, свято хранящій традиціи королевскаго Бурбонскаго двора. Одѣтъ съ преувеличенной элегантностью.

Дюбуа—полковникъ очень низкаго происхожденія, неудачникъ по службѣ, но очень не глупъ отъ природы. Подчиненные ему офицеры за

ХАРАКТЕРИСТИКА.

его спиной частожимают плечами. Одѣтъ въ очень поношенный, но безукоризненный мундиръ. На головѣ копна сѣдыхъ волосъ и небольшіе бакенбарды.

Ниво—капитанъ армейской пѣхоты,—говоря по-русски штабная крыса. За аккуратность прикомандированный къ императорскому штабу. Безцвѣтный, облѣзлый, съ угодливыми мышинными глазами.

Оливье—блестящій гвардейскій кирасиръ, хорошо воспитанный, сдержанный, но искренно вѣрящій въ счастливую звѣзду Наполеона.

Фезансакъ—молоденькій гусарскій офицеръ (роль эту можетъ играть женщина)—весь полный вѣры въ своего императора, подвижной и горячій энтузіастъ.

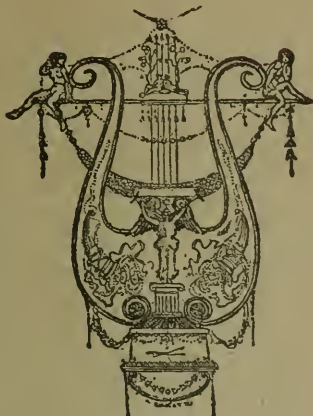
Таньонъ и Коллэ—сѣдые саперы старой императорской гвардіи, лично извѣстные императору и въ достаточной мѣрѣ увѣренные въ себѣ. Гренадерская высокая медвѣжья шапка, синій мундиръ съ красными эполетами, бѣлый кожаный передникъ, спускающійся ниже колѣнъ, топоры и лопаты.

Всѣ русскіе, оставшіеся въ Москвѣ, въ первомъ актѣ одѣты прилично, затѣмъ же, подверженные грабежу мародеровъ, все болѣе и болѣе нищаютъ и превращаются въ босяковъ.

Въ 4-мъ актѣ толпа, предводимая Степаномъ, состоитъ частью изъ окончательно обнищавшихъ босяковъ, частью же изъ мужиковъ лапотниковъ, нагрывшихъ изъ деревни за легкой наживой.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ V



СО Д Е Р Ж А Н І Е.

- Театральные пожары и защита зрителей. П. Пчельникова.
Замѣтка о рациональной постановкѣ оперы „Жизнь за Царя“.
Ник. Финдейзена.
Актеръ-слѣпецъ. В. Михайловскаго.
Спектакли французской труппы на сценѣ Императорскаго Михай-
ловскаго театра (сезонъ 1911—1912 гг.). Н. Тамарина (Оку-
лова).
Байрейтскія впечатлѣнія. Зигфрида Ашкинази.
Лондонскій театръ. Philip. W. Sergeant. Перев. съ рукописи
Е. Гуть.
Впечатлѣнія сезона. Александринскій театръ. Ю. Слонимской.—
Михайловскій театръ. Сергѣя Ауслендеръ.
Обзоръ итоговъ Московскаго Опернаго сезона 1911—1912 гг.
Ю. Энгель.
Новости театральной литературы: Жанъ д'Удино. Искусство и
жестъ. Ю. Слонимской.—Мемуары Вагнера. З. Ашкинази.
В. Всеволодскаго (Гернгроссъ). Театръ въ Россіи въ эпоху
Отечественной войны. В. Адарюкова.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



Г. ФИЛИПОВЪ ВЪ РОЛИ СОТНИКА.
«ПАНЪ СОТНИКЪ» ОПЕРА Г. А. КАЗАЧЕНКО НА СЦЕНЪ МАРИИНСКАГО ТЕАТРА.



А. П. ПАВЛОВА ВЪ РОЛИ НИКИИ.
«БАЯДЕРКА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

(Очеркъ).

П. ПЧЕЛЬНИКОВА.

I.



В то время, когда пожары обыкновенныхъ жилыхъ помѣщеній, въ большинствѣ случаевъ, обходятся безъ человѣческихъ жертвъ, театральные пожары весьма часто сопровождаются этими несчастьями; если же они происходятъ во время спектакля, то количество жертвъ измѣряется уже сотнями. Эти гибельныя для людей послѣдствія вызвали необходимость внимательнаго изученія театральныхъ катастрофъ и главныя причины ихъ были найдены. Кромѣ особенностей, отличающихъ пожаръ жилого зданія отъ театрального пожара, происшедшаго во время спектакля, въ послѣднемъ случаѣ мы замѣчаемъ три главнѣйшія причины, обуславливающія несчастья. Первую составляетъ значительная скученность людей на сравнительно небольшой площади, вторая это—изобиліе горючаго матеріала на сценѣ и третьей является особенность помѣщенія, въ которомъ происходитъ пожаръ.

Анулируя сбереженіе самаго зданія, конечной цѣлью изученія этихъ пожаровъ является защита человѣческихъ жизней отъ губительныхъ послѣдствій этой катастрофы и изысканіе мѣръ, могущихъ предупредить пожаръ въ театрѣ.

Театральные пожары, въ особенности тѣ изъ нихъ, которые происходятъ во время спектаклей, а потому и сопровождаются человѣческими жертвами, всегда вызываютъ въ административныхъ сферахъ всего міра стремленіе, по возможности, обезопасить посѣщеніе театровъ. Чѣмъ ближе сосѣдъ, у котораго произошелъ пожаръ, или чѣмъ большее количество людей погибло во время него, тѣмъ административная работа бываетъ интенсивнѣе и наоборотъ. Присматриваясь къ работамъ отдѣльныхъ госу-

дарствъ, можно въ этихъ работахъ замѣтить полное тождество. Сначала, обыкновенно стараются выяснить причину пожара, но, къ сожалѣнію, лишь для того, чтобы найѣ виновника его и опредѣлить, который параграфъ правилъ былъ имъ нарушенъ. Рѣдко находятъ истиннаго виновника, такъ какъ весьма часто его можно найти даже въ числѣ тѣхъ, которые, будучи незнакомы съ театромъ, пишутъ для него обязательныя постановленія. Послѣ этого всегда назначаются коммисіи для освидѣтельствованія театра. Коммисіи эти расширяютъ на одинъ вершокъ входы, выходы и проходы зрительнаго зала, устанавливають запасныя выходы, передѣлываютъ лѣстницы, возмущаются неблагополучіемъ театра въ пожарномъ отношеніи и уходятъ изъ него для того, чтобы, черезъ нѣсколько лѣтъ, послѣ новаго пожара, вернуться въ него и продѣлать то же самое. Далѣе, иной разъ начинается кабинетная работа по составленію обязательныхъ правилъ для театровъ, но къ этой работѣ никогда не привлекаются театральные дѣятели, такъ какъ ихъ, почему то, считаютъ въ оппозиціи къ мѣрамъ, охраняющимъ театры отъ пожара; несправедливость такого обвиненія будетъ очевидна, если вспомнить, что отъ цѣлости театра зависитъ и благополучіе его работниковъ. Кромѣ всего этого, въ газетахъ появляются статьи о мѣрахъ, предупреждающихъ пожары театровъ, читаются и рефераты на ту же тему и т. п.

Быстро проходитъ это напряженное состояніе общества, и, мѣсяцевъ черезъ 6, обыкновенно совершенно охладѣвають къ дѣлу. Вопросъ о театральныхъ пожарахъ обыкновенно забывается до новаго случая, послѣ котораго повторяется тотъ же порядокъ работы. Такъ дѣлается во всемъ мірѣ, такъ дѣлается это и у насъ. Въ оправданіе этого страннаго явленія могу сказать лишь то, что изученіе театральныхъ пожаровъ, представляющее изъ себя слишкомъ узкую спеціальность, изобилующую въ то же время массой особенностей, является весьма затруднительнымъ по причинѣ крайней скудости литературы по этому вопросу. На русскомъ языкѣ мы имѣемъ весьма ограниченное количество газетныхъ статей, тракующихъ о театральныхъ пожарахъ, о мѣрахъ, предупреждающихъ ихъ, и о защитѣ

зрителей отъ этихъ пожаровъ и ихъ послѣдствій. Въ нѣмецкой литературѣ имѣется книга Фельша, представляющая, какъ говорятъ, въ настоящее время библиографическую рѣдкость. Въ книгѣ этой зарегистрированы театральные пожары до 1880 года, при чемъ нѣкоторые изъ нихъ описаны довольно подробно. Самымъ цѣннымъ въ этой книгѣ является статистическій сводъ матеріала.

Въ той же литературѣ можно встрѣтить протоколъ опытовъ надъ моделью Вѣнскаго Рингъ-Театра. Большое количество человѣческихъ жертвъ, вызванное пожаромъ указаннаго театра, навело Вѣнскій муниципалитетъ на счастливую мысль сдѣлать рядъ наблюденій надъ внутренностью модели театра, произведя въ ней искусственный пожаръ, имитировавшій ужасную катастрофу. Результаты наблюденій дали много цѣннаго матеріала, главнымъ образомъ, въ сферѣ причинъ, вызывающихъ большое количество жертвъ, если пожаръ произошелъ въ то время, когда въ зрительномъ залѣ находилась публика. Кромѣ того, въ нѣмецкой и французской литературахъ можно встрѣтить рядъ брошюръ, описывающихъ пожары отдѣльныхъ театровъ. Во французскихъ инженерныхъ журналахъ, въ періодъ послѣ пожаровъ Оперы и Комедіи, встрѣчается достаточное количество весьма интересныхъ статей по вопросу о театральныхъ пожарахъ. Чтобы не смущать читателя приведеніемъ большого количества цифръ ¹⁾, я буду говорить лишь объ окончательныхъ выводахъ изъ нихъ. Для успѣшности борьбы съ катастрофами, необходимо сначала опредѣлить самое опасное для пожара мѣсто возникновенія его, время дня, въ которое они чаще всего наблюдаются, и наиболѣе вѣроятныя причины ихъ. Единственнымъ помощникомъ въ этомъ дѣлѣ можетъ служить лишь статистика. Она же говоритъ слѣдующее: наименьшее количество пожаровъ возникаетъ въ зрительныхъ залахъ и прилегающихъ къ нимъ помѣщеніяхъ. Самое большое количество (около 80%) падаетъ на пожары, начинающіеся на

¹⁾ Лица, интересующіяся цифрами, касающимися статистики театральныхъ пожаровъ, могутъ ознакомиться по журналу Зодчій за 1901 г. въ которомъ напечатанъ рефератъ, читанный мною въ Императорскомъ Пожарномъ Обществѣ и Обществѣ архитекторовъ.

сценѣ и прилегающихъ къ ней помѣщеніяхъ. Первая категория, съ введеніемъ въ театрахъ электрическаго освѣщенія, представляетъ изъ себя пожаръ, ничѣмъ не отличающійся отъ обыкновеннаго внутренняго пожара, при томъ условіи, если онъ произошелъ во время отсутствія зрителей или, если и во время пребыванія ихъ, то при отсутствіи паники. Въ послѣднемъ случаѣ, хотя паника и можетъ сопровождаться человѣческими жертвами, но пожаръ будетъ лишь косвенной причиной этихъ жертвъ. Пожаръ сцены при наличности въ зрительномъ залѣ людей является главной причиной гибели ихъ (но не отъ непосредственнаго дѣйствія пламени, какъ это принято думать, а по тѣмъ послѣдствіямъ, которыми сопровождается эта катастрофа) и въ то же время возникновеніе его въ этой части театра наблюдается наиболѣе часто; поэтому я постараюсь выяснитъ какъ причину явленія, такъ равно и указать на тѣ мѣры, которыя могли бы, по моему мнѣнію, значительно предупредить эти страшныя катастрофы. Выводы свои я буду основывать на статистическихъ цифрахъ, полученныхъ Фельшемъ за періодъ времени съ пожара театра «Глобусъ» до восьмидесятихъ годовъ XIX столѣтія, т. е. почти за 250 лѣтъ. Нѣтъ сомнѣнія, что статистическія цифры не могутъ быть приняты во всемъ ихъ объемѣ, такъ какъ внутреннее освѣщеніе театра за весь указанный періодъ времени измѣнялось самымъ радикальнымъ образомъ. Частые случаи театральныхъ пожаровъ въ прежнее время опредѣляли среднюю долговѣчность театра въ 20 лѣтъ. Статистика театральныхъ пожаровъ довольно точно устанавливаетъ какъ причину пожаровъ сцены, такъ и время возникновенія ихъ, причемъ выводы исключаютъ всякое участіе внутренняго освѣщенія театровъ, а, слѣдовательно, они могутъ быть приняты и для современныхъ театровъ.

II.

Выше я говорилъ, что наиболѣе частымъ и наиболѣе губительнымъ для людей, находящихся въ театрѣ, является пожаръ на сценѣ. Очевидно, что наиболѣе опаснымъ временемъ для пожара театра слѣдуетъ считать время его работы, т. е. театральнй сезонъ. Наиболѣе вѣроятнымъ днемъ

пожара логичнымъ будетъ считатьъ тѣ дни, въ которые производятся двойные спектакли, такъ какъ, подъ вліяніемъ утомленія, надзоръ за театромъ нѣсколько ослабѣваетъ. Обращаясь къ 200-лѣтней статистикѣ, мы увидимъ, что большая часть театральныхъ пожаровъ начинается, спустя нѣсколько часовъ послѣ окончанія спектакля, причемъ пожары эти обыкновенно возникаютъ на сценѣ. Принимая въ расчетъ то, что пожаръ начался значительно позже окончанія спектакля, мы должны придти къ заключенію, что самой вѣроятной причиной возникновенія его надо считать искру, обретенную въ такую среду, которая тлѣла въ теченіе нѣсколькихъ часовъ и, разразившись пламенемъ, подожгла декорации. Медленнымъ тлѣніемъ, а потому и отсутствіемъ огня, можно объяснить то, что пожаръ въ первой стадіи своего развитія не обращаетъ ничего вниманія. Размѣры сцены способствуютъ тому, что первоначальный запахъ дыма будетъ въ ней ощущаться весьма незначительно, да и то не вездѣ. Малая освѣщенность театра въ теченіе ночи, конечно, не даетъ возможности замѣтить дымъ. Вотъ главнымъ образомъ тѣ причины, по которымъ пожаръ въ его зародышѣ обыкновенно ускользаетъ отъ вниманія лицъ, наблюдающихъ за зданіемъ. Такъ какъ статистика указываетъ намъ, что пожаръ сцены въ большинствѣ случаевъ возникаетъ отъ зароненной искры, то постараемся выяснитъ происхожденіе ея. Эта маленькая по размѣрамъ, но крайне опасная по своимъ послѣдствіямъ причина пожара можетъ быть вызвана куреніемъ, часто употребляемыми въ театрѣ ручными вольтовыми дугами (такъ называемыми регуляторами), которыя при невнимательности освѣтителя нерѣдко разбрасываютъ угольные искры; наиболѣе же обильное выдѣленіе искръ получается при различнаго рода пиротехническихъ и пороховыхъ эффектахъ для изображенія огня, сильнаго разноцвѣтнаго свѣта, для воспроизведенія звуковъ, выстрѣла, взрывовъ и т. п. Постараюсь разобратъ каждую причину въ отдѣльности, а равно и мѣры, могущія предохранитъ театръ отъ вреднаго вліянія ихъ. Куреніе на сценѣ по ходу спектакля не можетъ представить особой опасности, такъ какъ исполнители во все время спектакля находятся подъ постояннымъ контролемъ

нѣсколькихъ лицъ. Куреніе на сценѣ за кулисами можно наблюдать лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, да и то въ театрахъ самыхъ неблагоустроенныхъ. Какъ ни рѣдки этого рода явленія, но введеніе чувствительнаго штрафа за такого рода проступокъ, хотя и незначительно, но все же гарантировало бы театръ отъ ужасной катастрофы. Куреніе рабочихъ въ трюмѣ замѣчается немного чаще. Устраненіе такого рода случаевъ зависитъ исключительно отъ наблюденія за ними. Въ другихъ условіяхъ находятся рабочіе, находящіеся на галлерейхъ и переходахъ сцены. Въ теченіе большей части спектакля (особенно въ операхъ и балетахъ), а равно и въ антрактахъ эти, такъ называемые, «верховые» находятся въ постоянной работѣ или въ ожиданіи «повѣстокъ» для начала работы (повѣстки даются со сцены). Курающему крайне трудно провести нѣсколько часовъ безъ папирсы; куреніе производится обыкновенно изподтишка въ различнаго рода укромныхъ уголкахъ галлерей. Нервная напряженность работающихъ бываетъ доведена обыкновенно до весьма высокой степени. Причина этого нервнаго состоянія обуславливается характеромъ работы, требующей быстроты и точности исполненія. При этихъ условіяхъ куреніе рабочихъ на галлерейхъ представляетъ изъ себя весьма существенную опасность для театра, такъ какъ эти помѣщенія обыкновенно изобилуютъ специальной пылью, способной весьма быстро затлѣвать. Въ составъ пыли на сценѣ въ большомъ количествѣ входятъ волокна отъ пеньковыхъ канатовъ, которыхъ имѣется весьма много на сценѣ, кромѣ того, въ ней встрѣчаются въ большомъ числѣ маленькія и весьма тоненькія волокна льняной ткани, отдѣляющіяся отъ декораций. Вся эта пыль даетъ обильный матеріалъ для тлѣнія. Высота расположенія галлерей, длина ихъ и разбросанность расположенія рабочихъ лишаютъ машинистовъ возможности имѣть ихъ подъ постояннымъ контролемъ.

Для устраненія этого горючаго матеріала съ галлерей, а слѣдовательно и пожарной опасности необходимо наблюденіе за чистотой на галлерейхъ, а равно и на переходахъ, безусловное изгнаніе изъ театровъ пеньковыхъ канатовъ съ замѣной ихъ металлическими и устройство на каждой галлерей каждой стороны особыхъ курительныхъ комнатъ.

Что касается до искръ, падающихъ съ электрическихъ регуляторовъ, то приспособленіе къ нимъ особыхъ предохранителей для собиранія падающихъ искръ, хотя бы въ родѣ металлическихъ тарелокъ, не представляя собой особой трудности, могло бы въ значительной степени обезопасить театръ. Но самымъ губительнымъ для театровъ зломъ являются пиротехническіе и пороховые эффекты. Отъ этой причины, повидимому, погибъ недавно и театръ Народнаго Дома въ С.-Петербургѣ. При современномъ развитіи электротехники употребленіе на сценѣ бенгальскаго огня въ цѣляхъ усиленія освѣщенія представляется самымъ вопіющимъ архаизмомъ. Но прежде чѣмъ произносить какой нибудь приговоръ надъ этого рода эффектами, надо выяснитъ сначала вопросъ о томъ, есть ли возможность замѣнить бенгальскіе огни, порохъ и т. п. вещества, употребляемая въ театральной пиротехникѣ, какими нибудь болѣе безопасными средствами. Бенгальскій огонь служитъ обыкновенно для увеличенія свѣта на сценѣ или приданія этому свѣту опредѣленной окраски. Свѣтовая сила электрическихъ фонарей увеличена въ настоящее время до такихъ размѣровъ, что она въ значительной мѣрѣ можетъ превысить интенсивность свѣта бенгальскаго огня, а слѣдовательно, замѣна второго первыми вполне возможна. Правда, что одновременная затрата потребуетъ расхода, но потраченные деньги весьма скоро окупятся. Интенсивное разноцвѣтное освѣщеніе можетъ быть прекрасно достигнуто электрическими фонарями, пропуская лучи ихъ сквозь окрашенныя стекла. Выгода отъ такого освѣщенія получится уже потому, что мы будемъ располагать почти безконечной гаммой цвѣтовъ, что дастъ возможность производить массу эффектовъ самаго разнообразнаго характера. Что касается до пиротехническихъ огневыхъ эффектовъ, то и въ этомъ случаѣ электричество можетъ придти къ намъ на помощь.

Волшебные фонари съ передвижными картинами, расположенными по кругу, прекрасно имитируютъ пожаръ, паръ, служащій въ то же время фономъ для волшебнаго фонаря, доводитъ иллюзію до совершенства. Комбинація изъ фольги, электрическихъ лампъ, пара и хвороста можетъ дать костеръ, поразительно похожій на дѣйствительность. Я перечислилъ лишь

первая пришедшія мнѣ на память замѣны огневыхъ эффектовъ вполнѣ безопасными, увѣренный въ томъ, что ихъ имѣется еще большее количество.

Выстрѣлы, взрывы и т. п. звуковые эффекты, производимые въ настоящее время пороховыми бураками, могутъ быть съ большимъ успѣхомъ замѣнены различнаго рода и размѣра барабанами. Я не знаю, существуетъ ли аппаратъ, который могъ бы съ успѣхомъ подражать пламени, выходящему изъ жерла пушки или изъ стволовъ ружей и пистолетовъ? Если бы такой аппаратъ существовалъ, то была бы возможность въ достаточной мѣрѣ обезопасить театръ отъ губительныхъ послѣдствій этого рода эффектовъ. Но если бы этого даже не было, то все же окажется справедливымъ высказать то положеніе, что реальность изображенія стрѣльбы *должна быть принесена въ жертву безопасности театра*. Высказывая мысль о замѣнѣ пиротехническихъ эффектовъ электрическими, все же считаю нужнымъ оговориться, что и эту замѣну необходимо производить подъ серьезнымъ контролемъ, т. к. въ нѣкоторыхъ случаяхъ и электричество можетъ дать намъ далеко не безопасный въ пожарномъ отношеніи аппаратъ. Высказанныя соображенія наводятъ на мысль о необходимости правительственнаго или муниципальнаго надзора за безопасностью производимыхъ театрами свѣтовыхъ, огневыхъ и звуковыхъ эффектовъ, при разрѣшеніи же таковыхъ къ исполненію уполномоченное для этого лицо было бы обязано на первый планъ выдвигать вопросъ объ охранѣ публики. Если приведенныя мною соображенія достаточно убѣдительно и окажутся въ то же время пріемлемыми для театровъ, то тѣмъ самымъ и возможность возникновенія пожара на сценѣ, этой ужасной и малоислѣдованной катастрофы, будетъ сокращена до возможнаго минимума. Искра, попавшая въ благопріятное для распространенія пожара мѣсто, вызываетъ постепенное тлѣніе окружающей ее среды, быстрота котораго зависитъ отъ горючести матеріала, когда же температура тлѣющаго предмета сильно повысится, то предметъ сразу охватывается пламенемъ, а если пламя это подождетъ висяція на сценѣ декорации, то черезъ 2—5 минутъ, какъ показываетъ опытъ, пламя охватитъ всю сцену и мы уви-



Т. П. КАРАВИНА ВЪ РОЛИ АМУРА.
«ФИАМЕТТА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

димъ вмѣсто сцены костеръ въ нѣсколько сажень высоты съ площадью основанія во много десятковъ квадратныхъ сажень.

Въ этомъ фазисѣ пожара успѣшное тушеніе его становится уже невозможнымъ. Для читателя, мало знакомаго съ устройствомъ театра, быстрота распространенія огня на сценѣ, конечно, покажется преувеличенной. Для того, чтобы разсѣять предположеніе о преувеличеніи, я вынужденъ сдѣлать небольшое отступленіе, въ которомъ постараюсь ознакомить читателя съ причинами, способствующими невѣроятной скорости распространенія пожара на сценѣ. Въ большинствѣ публики преобладаетъ мнѣніе, что подниманіе декораций кверху производится навертываніемъ ихъ на валы. Такого рода поднятіе завѣсь практикуется лишь въ не приспособленныхъ для спектаклей помѣщеніяхъ. На сценѣ театровъ этотъ способъ не можетъ быть примѣненъ какъ по своему неудобству, такъ и по крайней неэкономичности его, какъ вызывающей порчу декораций. Во всѣхъ театрахъ и зданіяхъ, приспособленныхъ для этого, декорации цѣликомъ поднимаются наверхъ, а, слѣдовательно, сцена должна имѣть высоту, приблизительно вдвое большую, нежели зрительный залъ. Быстрота распространенія огня на сценѣ обуславливается исключительно тѣмъ, что всѣ находящіяся на ней декорации расположены въ вертикальномъ, т. е. наивыгоднѣйшемъ положеніи для быстроты воспламененія. Возьмемъ листъ папки и, расположивъ его горизонтально, начнемъ поджигать, и мы увидимъ, что полное сгораніе листа будетъ достигнуто по прошествіи большого количества минутъ. Приведа тотъ же листъ въ отвѣсное положеніе и поднеся къ нему зажженную спичку, мы замѣтимъ, что пламя въ короткій промежутокъ охватитъ весь листъ. Вотъ почему не будетъ преувеличеніемъ сказать, что и театръ вполне возможно поджечь, потративъ на это только одну спичку. Выяснивъ себѣ причину быстрого распространенія пламени на сценѣ, становится весьма желательнымъ опредѣлить приблизительное количество декораций, постоянно находящихся на ней, т. к. матеріаль, на которомъ онѣ пишутся, равно какъ и способъ размѣщенія ихъ служатъ почти исключительно причиною той стремительности, съ которой распространяется

огонь. Постараемся сдѣлать приблизительное исчисленіе этого горючаго матеріала. Оперный театръ, какъ наиболѣе часто нуждающійся въ пиротехникѣ, представляетъ, поэтому, сравнительно съ драматическимъ театромъ и большую опасность въ пожарномъ отношеніи; вотъ почему расчетъ количества декораций, находящихся на сценѣ, я буду производить для наиболѣе опаснаго театра. Чтобы расчетъ былъ возможно проще, я возьму наименѣе сложныя декорации, изображающія садъ, лѣсъ или большой залъ. Читатель, конечно, знаетъ, что вся сцена по глубинѣ раздѣлена кулисами на цѣлый рядъ коротенькихъ переулковъ съ каждой стороны сцены. Эти маленькіе переулки называются мѣстами или планами. Каждая декорация состоитъ изъ завѣсы, отдѣляющей мѣсто дѣйствія отъ задней части сцены, и цѣлаго ряда арокъ, имѣющихъ форму буквы П. Завѣса помѣщается на заднемъ планѣ въ зависимости отъ потребной глубины сцены, а каждая изъ арокъ помѣщается въ отдѣльномъ «планѣ»; вотъ почему и количество декораций зависитъ какъ отъ сюжета, такъ равно и отъ количества дѣйствующихъ на сценѣ лицъ. Если предположить, что на сценѣ будутъ подвѣшены только три оперы изъ находящейся на репертуарѣ недѣли, да еще четыре оперы основнаго репертуара, наличность которыхъ настоятельно необходима театру для могущей произойти перемѣны спектакля и, опредѣливъ потребность оперы въ четыре различныхъ декорации, глубину которыхъ назначимъ въ 6 мѣстъ, то общее количество декораций выразится цифрой въ 168, а, слѣдовательно надъ каждымъ мѣстомъ будетъ висѣть по 28 шт. декораций. Въ дѣйствительности, цифра эта будетъ нѣсколько больше, т. к. театръ имѣетъ всегда еще нѣсколько тюлевыхъ и облачныхъ завѣсъ, находящихся навѣшенными въ теченіе всего сезона. Если предположить ширину каждаго мѣста въ 5 аршинъ (а этой шириной врядъ ли располагаетъ какой либо изъ частныхъ театровъ), то на каждую изъ висящихъ декораций придется только около 3 вершковъ; на тѣхъ же мѣстахъ, на которыхъ будутъ подвѣшены указанныя выше вспомогательныя завѣсы, получимъ разстояніе еще меньшее. Приведенныя цифры вполне подтверждаютъ мои слова о томъ, что

охваченная пламенемъ масса декораций дастъ такое огромное пламя и разовьетъ такую температуру, что врядь ли наши обыкновенныя пожарныя средства обладаютъ возможностью бороться съ ними. Основываясь на слиткахъ металловъ, находимыхъ въ пожарищахъ театровъ, специалисты опредѣляютъ эту температуру отъ 1500 до 2000 градусовъ. Приведенный выше расчетъ сдѣланъ лишь для тѣхъ декораций, которыя навѣшены. Чтобы опредѣлить хоть приблизительно весь горючій матеріалъ на сценѣ, состоящей изъ разнаго рода добавочныхъ декораций и принадлежностей къ нимъ, необходимо упомянуть о декорацияхъ на поддѣлкахъ, служащихъ дополненіемъ къ декорациямъ подвѣшеннымъ. Эти дополненія изображаютъ обыкновенно зданія, отдѣльно стоящія деревья, кусты и т. п. Для укрѣпленія ихъ, а также для изображенія возвышеній на сценѣ имѣются еще разнаго рода деревянныя подмости. О количествѣ добавочныхъ декораций можно судить лишь приблизительно. Если предположить, что каждый актъ пьесы потребуетъ до 20 добавочныхъ декораций на поддѣлки, то для всѣхъ семи пьесъ, находящихся въ театрѣ, мы получимъ ихъ около 600 штукъ. Всѣ указанныя 600 декораций должны быть постоянно подъ рукой у машиниста; вотъ почему онѣ находятся на сценѣ прислоненными къ стѣнѣ. Если къ этому количеству прибавить еще и различныя подмости, употребляемая въ спектакляхъ, то не будетъ удивительнымъ, если мы скажемъ, что всѣ стѣны сцены, обыкновенно, завалены горючимъ матеріаломъ въ нѣсколько слоевъ. Ужасъ долженъ охватить каждого, который вспомнитъ, что среди этого годами высушеннаго матеріала приходится ставить желѣзные лотки съ бенгальскимъ огнемъ, что въ этой легко воспламеняемой обстановкѣ производятся часто выстрѣлы, взрывы и т. п. пиротехническіе эффекты! Благополучному исходу этого рода экспериментовъ театръ обязанъ лишь особой бдительности театральныхъ рабочихъ и лицъ, наблюдающихъ надъ ними.

Многіе изъ театровъ имѣютъ мастерскія для писанія декораций, расположенныя надъ зрительнымъ заломъ. Въ этомъ случаѣ укрѣпленіе пола мастерской требуется довольно сложное, по преимуществу, деревянной

конструкции. Для передачи декораций из мастерской на сцену и обратно въ ней находится большое отверстіе, на подобіе незащищеннаго рамой огромнаго окна, непосредственно выходящаго на сцену. Въ это отверстіе при пожарѣ сцены можетъ устремиться огонь горящихъ декораций, быстро зажигая мастерскую и ея полъ, а, слѣдовательно, и потолокъ зрительнаго зала. Полъ сцены загорается нѣсколько позже. Каждая декорация имѣеть какъ въ верхней, такъ и въ нижней части по деревянному брусу. Верхній служитъ для привязыванія декораций къ канату, нижній для расправленія. Когда полотно декораций достаточно прогорѣло, то брусья, падая на полъ сцены, образуютъ собой костеръ, отъ котораго полъ скоро воспламеняется. Театральный пожаръ, начавшійся со сцены, въ первомъ фазисѣ своего развитія требуетъ для своего прекращенія небольшого ведра воды, а иногда даже намоченной швабры, но лишь только появилось пламя, какъ пожаръ распространяется съ такой ужасающей быстротой, что прибывшая пожарная помощь обыкновенно уже не въ силахъ бороться съ огнемъ. Анализируя причину этой быстроты распространенія огня на сценѣ, мы наталкиваемся на двѣ главнѣйшихъ. Первая и, конечно, самая главная заключается въ томъ, что матеріаломъ для написанія декораций служитъ легко воспламеняющійся отъ огня холстъ. Вторую, уже подчиненную первой, составляетъ наивыгоднѣйшее для воспламененія положеніе декораций. Если бы явилась возможность устранить первую, то тѣмъ самымъ устранилась бы и вторая. Перечисливъ всѣ извѣстныя мнѣ попытки для устраненія первой причины, я постараюсь въ то же время критически отнестись къ нимъ. Опыты замѣны холста какимъ нибудь другимъ матеріаломъ обладающимъ, большей огнестойкостью, въ 80-хъ годахъ производились во Франціи, но результаты этихъ опытовъ были мало утѣшительными ¹⁾. Пробовали даже дѣлать полотно изъ азбеста, но подготовка его для написанія на немъ декораций оказывалась весьма сложной. Кромѣ этого, азбестовое полотно обладало

¹⁾ Этими опытами интересовались и въ Россіи. См. по этому поводу статью барона Н. В. Дризень «Театральные пожары и мѣры борьбы съ ними» («Пожарное дѣло», 1905, № 28, 29 и 31).

Прим. ред.

и огромнымъ вѣсомъ и крайне высокой цѣной. Испытаны были и декорации, писанныя на металлѣ, но большой вѣсъ ихъ, а главное—страшный шумъ при передвиженіи заставилъ отказаться отъ этой мысли, но, тѣмъ не менѣе, результаты этихъ исканій дали нѣкоторые плоды, т. к. содержателей Парижскихъ кафе-шантановъ, исполняющихъ свои представленія безъ перемѣны декораций, префектура обязала замѣнить ихъ металлическими. Во всѣхъ театрахъ существуютъ кулисныя декорации, которыя въ теченіе цѣлаго года находятся, обыкновенно, на постоянныхъ мѣстахъ, т. к. онѣ прочно прикрѣплены къ деревяннымъ кулиснымъ станкамъ, и въ то время, когда всѣ декорации подняты наверхъ, кулисныя остаются на мѣстѣ. При начинающемъ пожарѣ этотъ высушенный съ облупившейся краской холстъ, а потому и легко воспламеняемый, всегда служитъ очень энергичнымъ проводникомъ пламени со сцены до навѣшенныхъ вверху декораций. Такъ какъ кулисы имѣютъ лишь небольшое движеніе впередъ и назадъ, а кулисные станки, обыкновенно, дѣлаются весьма прочными, то существующія холщевыя декорации могли бы быть замѣнены металлическими по той причинѣ, что незначительность передвиженія ихъ не могла бы вызвать особаго шума. Такая замѣна имѣла бы весьма существенное значеніе въ дѣлѣ охраны театра отъ пожара. Мѣра эта, затрудняя передачу огня снизу на верхъ, въ худшемъ случаѣ уменьшила бы скорость его распространенія, что, въ свою очередь, дало бы большій промежутокъ времени для тушенія, замѣна же существующихъ деревянныхъ кулисныхъ станковъ металлическими еще больше гарантировала бы театрѣ.

Неудачные опыты заставили искателей вновь возвратиться къ различнаго рода составамъ, придающимъ матеріямъ нѣкоторую огнеупорность. Если взять любой изъ этихъ составовъ, смочить имъ самую легкую ткань и высушивъ начать поджигать ее, то мы всегда будемъ поражены той огнестойкостью, которую проявляетъ эта матерія, но стоитъ потерять испытываемую матерію о какую нибудь ткань, какъ мы увидимъ, что она оказываетъ уже меньшее сопротивленіе огню. Повторяя опытъ нѣсколько разъ, мы скоро можемъ довести матерію до первоначальной ея

огнестойкости. Эти неудовлетворительные результаты зависят, главным образом, от того, что вещество, сообщающее матері огнеупорность, не перерабатываетъ въ этомъ направленіи волокна ткани, а примѣшиваясь къ ней механически, лишь защищаетъ волокна отъ прикосновения къ нимъ огня. Прекрасно оберегая при первыхъ опытахъ, составъ этотъ, постепенно осыпаясь и обнажая волокна, лишаетъ ихъ своей защиты, возвращая имъ тѣ же свойства горючести, которыми они обладали до обработки. Сколько помню, большинство западныхъ противопожарныхъ правилъ признаетъ лишь временную полезность дѣйствія составовъ, т. к. совѣтуютъ возобновлять это пропитываніе каждыя 6 недѣль. Если вспомнить, что декорации лишутся водяными красками (я уже отбрасываю то, что это произведеніе художественное), то рекомендацію пропитывать ихъ уже написанными можно назвать по меньшей мѣрѣ курьезной. Хотя полезное дѣйствіе указанныхъ выше составовъ оказывается весьма кратковременнымъ, тѣмъ не менѣе при полномъ отсутствіи болѣе цѣлесообразныхъ средствъ игнорировать примѣненіе ихъ было бы не рациональнымъ. Западные театры въ этомъ отношеніи находятся въ лучшихъ условіяхъ, нежели наши, т. к. публика этихъ театровъ требуетъ меньшаго разнообразія репертуара. За границей встрѣчаются нерѣдко пьесы, выдержавшія по сотнѣ рядовыхъ представленій, а этотъ успѣхъ пьесы даетъ театру возможность имѣть на сценѣ только одинъ комплектъ декорации, не тревожа ихъ постоянными переносами со сцены въ декорационный складъ и мастерскія. Наша публика никогда не выдержитъ и 15-ти рядовыхъ спектаклей, какой бы интересъ пьеса ни представляла. Я думаю, что въ случаѣ самаго выдающагося успѣха на 10-мъ спектаклѣ мы будемъ имѣть лишь небольшую кучку зрителей. Пьеса, выдержавшая въ теченіе сезона 40—50 представленій, уже изумляетъ всѣхъ своимъ успѣхомъ. Эта особенность нашей публики заставляетъ театръ перегружать сцену декорациями и вмѣстѣ съ этимъ почти ежедневными переносами съ мѣста на мѣсто трепать ихъ. При такихъ неблагоприятныхъ условіяхъ защита декораций предохранительными отъ огня составами становится еще болѣе кратковременной. Если прослѣ-

дить развитіе пожара на сценѣ, то въ этомъ развитіи мы можемъ замѣтить нѣсколько періодовъ, изъ которыхъ каждый требуетъ своеобразныхъ мѣръ къ прекращенію. Въ первомъ періодѣ, когда происходитъ тлѣніе, главная роль выпадаетъ на бдительность надзора за сценой, что же касается до количества воды, потребной для прекращенія тлѣнія, то оно можетъ быть измѣрено въ нѣсколько ведеръ. Указанныя соображенія говорятъ о необходимости имѣть на сценѣ, въ трюмахъ и на галлерейхъ возможно большее количество водоразборныхъ крановъ и при нихъ ведро.

Въ промежуткахъ между кранами необходимо имѣть еще бочки, наполненныя водой, при которыхъ находились бы, кромѣ ведеръ, еще и швабры. Вторымъ періодомъ пожара надо считать воспламененіе декораций на сценѣ. Этотъ періодъ бываетъ, обыкновенно, очень бурнымъ. Громадное пламя горящихъ декораций расширяетъ находящійся на сценѣ воздухъ; о силѣ этого расширения можно судить уже потому, что въ театрахъ, имѣющихъ желѣзную занавѣсъ, если она окажется спущенной, всегда замѣчается сильное выпучиваніе въ сторону зрительнаго зала; если занавѣсъ эта не особенно прочно вдѣлана въ свои пазы, то нерѣдко наблюдались и такіе случаи, когда силой расширяющагося воздуха желѣзный занавѣсъ выбрасывало въ зрительный залъ. Въ этомъ періодѣ всѣ прилегающія къ залѣ помѣщенія весьма быстро наполняются ядовитыми продуктами горѣнія, и нерѣдки даже случаи, когда люди, находящіеся въ этихъ помѣщеніяхъ, задыхаются отъ этихъ смертоносныхъ газовъ. Въ самомъ началѣ воспламененія декораций тушеніе пожара представляется еще возможнымъ при томъ условіи, чтобы декорации эти были обильно облиты водой. Принятыя многими западными театрами дождевики, расположенные выше декораций, врядъ ли могутъ оказать какую нибудь существенную пользу въ дѣлѣ тушенія пожара. Я думаю, что мои сомнѣнія раздѣлитъ и читатель, если вспомнить, что на каждомъ планѣ сцены мы имѣемъ свыше 28 навѣшенныхъ декораций. Предположивъ, что дождевикъ дѣйствуетъ въ 4 ряда струй, онъ будетъ имѣть возможность овлажнить только 4 декорации. Если предположить даже, что количество рядовъ струй будетъ

второе больше, то все же онъ не въ силахъ будетъ смочить и половины всѣхъ докорацій, висящихъ на планѣ. Но кромѣ всего этого, система управленія дождевиками, повидимому, страдаетъ какими то дефектами, т. к. при многихъ пожарахъ театровъ, снабженныхъ этого рода водопроводомъ, употребленіе его при тушеніи примѣнено не было. Вѣроятно, это противопожарное устройство было лишено автоматическаго управленія, ручное же врядъ ли можетъ быть примѣнено съ успѣхомъ, т. к. время пребыванія человѣка на сценѣ въ этотъ періодъ пожара безъ явной опасности для его жизни можетъ быть измѣрено лишь частями минуты. Не будучи техникомъ, я не стану брать на себя непосильную задачу проектированія какой нибудь водопроводной системы для первоначальнаго тушенія декораций; скажу лишь то, что количество воды, выделяемой на декорации верхнимъ водопроводомъ, должно быть обильно и что дѣйствіе его должно быть автоматическое, либо ручное управленіе ихъ сосредоточивалось въ такомъ помѣщеніи, которое могло бы гарантировать безопасность пребыванія лица, завѣдывающаго имъ. Кромѣ дождевиковъ, благоустроенные театры располагаютъ цѣлымъ рядомъ пожарныхъ крановъ, какъ расположенныхъ по стѣнамъ сцены, такъ и по верхнимъ галлереямъ ея. Наличие пожарныхъ крановъ на галлереяхъ въ силахъ оказать сопротивленіе огню. Что же касается до расположенія крановъ по стѣнамъ сцены, то возможность дѣйствовать ими въ необходимый моментъ весьма сомнительна. Кто бывалъ на сценѣ во время спектаклей, тотъ видѣлъ, конечно, цѣлую массу различнаго рода декораций на поддѣлкахъ, прислоненныхъ обыкновенно къ стѣнамъ (другого мѣста найти для нихъ нельзя).

Лихорадочная спѣшность работы не даетъ возможности слѣдить за тѣмъ, чтобы эти декорации ставились на опредѣленныхъ мѣстахъ. Рабочіе смотрятъ лишь за тѣмъ, чтобы онѣ были расположены въ удобномъ для нихъ порядкѣ. При работѣ, особенно во время сложныхъ спектаклей, всѣ стѣны заставлены сплошь, а потому закрыты и всѣ пожарные краны, и для того, чтобы открыть краны пожарнаго водопровода, приходится ползти въ полной темнотѣ, отыскивая ихъ. Лучшимъ мѣстомъ для



С. К. АНДРИАНОВЪ ВЪ РОЛИ ЖАНЪ ДЕ БРИЕНЪ.
«РАЙМОНДА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

пожарныхъ крановъ, на мой взглядъ, будетъ расположеніе ихъ въ кулисахъ, чередуя эти краны съ водоразборными.

Что касается до трюмовъ, то тамъ необходимо имѣть большое количество крановъ, разбрасывая ихъ по всей площади и снабжая каждый цвѣтной лампочкой для быстроты отысканія. Расположеніе пожарныхъ крановъ въ кулисахъ представляетъ еще и ту выгоду, что находящемуся въ близи него пожарному легко наблюдать за тѣмъ, что происходитъ на сценѣ. Если припомнить, что отъ начала воспламененія первой декорации до охвата огнемъ всей сцены проходитъ отъ 3-хъ до 5 минутъ, по прошествіи которыхъ находящимся на сценѣ грозитъ смерть отъ отравленія продуктами горѣнія, то на первоначальную борьбу съ разгорающимся пожаромъ можно безъ особаго риска для пожарныхъ отвести отъ 2-хъ до 4-хъ минутъ, а, слѣдовательно и открываніе воды въ кранахъ требуетъ особаго быстродѣйствующаго приспособленія. Проваломъ крыши оканчивается второй періодъ пожара.

Въ концѣ указаннаго выше періода почти всегда замѣчается одно и то же оригинальное явленіе: пожаръ начинаетъ какъ бы затихать, огонь прекращается и легкія струйки его лишь изрѣдка пробѣгаютъ по сценѣ. Такое явленіе объясняется тѣмъ, что весь кислородъ помѣщенія уже отнятъ и только случайный притокъ воздуха поддерживаетъ горѣніе. Постепенно осѣдающая и частями вскрывающаяся крыша начинаетъ подавать свѣжій воздухъ, стропила вновь загораются и вся крыша рушится. Пожаръ, снабженный свѣжимъ воздухомъ, разгорается, выкидывая вверхъ огромные языки пламени. Нѣкоторые изъ новѣйшихъ театровъ снабжены автоматическими приспособленіями, вскрывающими крышу въ то время, когда огонь уже охватилъ висящія наверху декорации. Такого рода приспособленіе обусловливается тѣмъ соображеніемъ, что при воспламененіи всѣхъ декораций не можетъ быть рѣчи объ успѣшности борьбы съ катастрофой и всѣ наши стремленія должны быть направлены къ тому, чтобы горючій матеріалъ, находящійся на сценѣ, былъ бы истребленъ возможно скорѣе, т. к. въ этомъ случаѣ стѣны зданія будутъ подвергаться разру-

шительному дѣйствію пламени въ теченіе болѣе короткаго промежутка времени.

Указанная выше мѣра, локализуя пожаръ, даетъ возможность отставать прилегающія помѣщенія, а открывая свободный выходъ ядовитымъ газамъ, избавляетъ людей, находящихся въ театрѣ, отъ ихъ пагубнаго воздѣйствія.

III.

Мысль о необходимости отдѣлить зрительный залъ отъ сцены во время начавшагося на ней пожара зародилась сравнительно недавно. Стремленіе изолировать эти помѣщенія другъ отъ друга обуславливалось усиленіемъ преградить доступъ огня въ зрительный залъ. Въ періодъ изобрѣтенія желѣзнаго занавѣса наблюденіе надъ театральными пожарами производилось довольно поверхностно, а потому всѣ были убѣждены, что гибель людей при этихъ катастрофахъ зависитъ отъ непосредственнаго воздѣйствія на нихъ пламени. Исходя изъ этого положенія, изобрѣтатели требовали отъ своихъ занавѣсъ лишь огневой изоляціи, стремясь въ то же время возможно удешевить и облегчить вѣсъ ихъ. Появилась цѣлая масса проволочныхъ завѣсъ, прекрасно исполняющихъ указанное назначеніе. Появились даже проекты изоляціи сцены отъ зрительнаго зала могучимъ потокомъ воды.

Дальнѣйшее изученіе театральныхъ пожаровъ и рядъ произведенныхъ опытовъ, а также судебно-медицинскія вскрытія труповъ погибшихъ во время театральныхъ пожаровъ, привели наблюдателей къ тому заключенію, что главной причиной большого количества жертвъ являются ядовитые продукты горѣнія и кислородное обѣднѣніе воздуха.

Эти наблюденія указывали на необходимость герметическаго отдѣленія сцены отъ зрительнаго зала, чѣмъ окончательно браковалось проволочное и водяное отдѣленіе сцены, равно какъ и прежнее укрѣпленіе сплошнаго желѣзнаго занавѣса, т. к. преграждая выходъ огня, боковыя щели его свободно пропускали дымъ и остальные продукты горѣнія.

Для того чтобы читатель самъ могъ оцѣнить настоящую необходимость изолированія сцены отъ зрительнаго зала, я сдѣлаю небольшое описаніе того, что происходитъ въ средѣ зрителей при пожарѣ театра. Разсказъ мой не будетъ вымышленнымъ, такъ какъ онъ представляетъ собой компиляцію изъ описаній трехъ наиболѣе губительныхъ катастрофъ второй половины XIX вѣка, имѣвшихъ мѣсто въ Бруклинѣ (Америка), Вѣнѣ и Парижѣ. Но прежде нежели приступить къ разсказу о томъ, что происходитъ въ зрительномъ залѣ во время пожара на сценѣ, я считаю необходимымъ ознакомить читателя съ опытами надъ моделью Рингъ-Театра, произведенными послѣ ужасной катастрофы, происшедшей въ немъ; изъ этихъ опытовъ я возьму лишь ту часть, которая касалась изслѣдованія воздуха зрительнаго зала во время пожара на сценѣ.

Въ дополненіе къ этимъ изслѣдованіямъ я познакомлю читателя съ результатами судебно-медицинскихъ вскрытій, произведенныхъ надъ трупами погибшихъ какъ въ этомъ театрѣ, такъ и въ театрѣ Парижской Большой оперы.

При Вѣнскихъ опытахъ, въ зрительномъ залѣ модели для сужденія о качествахъ воздуха, между прочими, были зажжены три источника свѣта, а именно: газовый рожокъ, масляная лампа и свѣча. По прошествіи весьма небольшого промежутка времени отъ начала искусственно произведеннаго на сценѣ пожара погасъ газовый рожокъ. Это погасаніе вызвано было тѣмъ, что расширившійся воздухъ съ такой силой давилъ въ отверстіе горѣлки, что гналъ газъ въ противоположную сторону.

Второй источникъ свѣта—лампа—погасла весьма скоро отъ недостатка кислорода въ воздухѣ. Затѣмъ отъ той же причины гасла и свѣча и это погасаніе замѣчено было въ концѣ третьей минуты отъ начала пожара.

Послѣднее явленіе говоритъ о томъ, что къ концу третьей минуты весь кислородъ воздуха зрительнаго зала былъ уничтоженъ огнемъ горѣвшей сцены.

Дальнѣйшія изслѣдованія показали, что атмосфера зрительнаго зала

была переполнена продуктами горѣнія. Естественно, что при такомъ составѣ воздуха немислимо въ немъ пребываніе живыхъ организмовъ.

И это только черезъ 3 минуты отъ начала пожара!

Фотографии, снятыя съ части труповъ указанныхъ выше двухъ театровъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ поражаютъ своей ужасающей внѣшностью.

Большинство ихъ имѣютъ обезображенныя и искаженныя лица; тѣ же, которые были извлечены изъ нижнихъ частей трупныхъ кучъ, были, кромѣ того, еще и сильно искалѣченными, нѣкоторые же были раздавлены до неузнаваемости. Это несчастныя жертвы давки. Много было замѣчено труповъ со спокойными, какъ у спящихъ, лицами при желтовато-зеленомъ цвѣтѣ кожи. Встрѣчались и такіе, которые сильно были попорчены огнемъ. Вскрытіе труповъ указывало, что огромное большинство погибшихъ умерло отъ асфикціи (удушіе), вызванной, очевидно, непригоднымъ для дыханія воздухомъ. Смерть отъ непосредственнаго воздѣйствія огня констатирована только въ незначительномъ количествѣ случаевъ.

Сверхъ того, было замѣчено еще нѣсколько смертей, происшедшихъ отъ испуга.

Къ этимъ тремъ категоріямъ были отнесены врачами трупы, извлеченные изъ зрительнаго зала и прилегающихъ къ нему помѣщеній. Если сравнить изслѣдованіе воздуха съ изслѣдованіемъ труповъ, то для насъ станетъ очевиднымъ, что вторая причина есть вполне естественное слѣдствіе первой. Эти изслѣдованія весьма краснорѣчиво говорятъ о томъ, что опасность для театральнаго зрителя надо видѣть не въ огнѣ и его непосредственномъ воздѣйствіи, а почти исключительно въ ядовитыхъ газахъ, обильно выдѣляющихся съ горящей сцены. Разъ, если найдена опасность, то возможно найти и средства, предохраняющія отъ нея. Самымъ радикальнымъ средствомъ спасенія театральнаго зрителя отъ послѣдствій пожара, начавшагося на сценѣ, надо считать полную изоляцію послѣдней отъ зрительнаго зала въ моментъ возникновенія пожара. Второе и тоже весьма существенное заключается въ подачѣ свѣжаго воздуха.

Указанныя выше изслѣдованія говорятъ намъ еще и о томъ, какъ далеки мы были отъ истины, когда предполагали, что опасность слѣдуетъ искать исключительно въ непосредственномъ вліяніи огня.

Изъ всѣхъ театральныхъ пожаровъ, зарегистрированныхъ Фельшемъ, только одинъ, происшедшій въ Барселонѣ въ первые годы XVIII столѣтія, даетъ поводъ для подобнаго рода вывода, но въ данномъ случаѣ имѣла мѣсто совершенно другая причина. Испанскіе гранды, сидѣвшіе въ ложахъ и частью въ партерѣ, находили, что бѣгство изъ театра совершенно не согласуется съ ихъ высокимъ положеніемъ. Вотъ почему они рѣшились заживо сгорѣть, предпочтя смерть постыдному бѣгству, но, очевидно, что изъ этого уродливаго случая невозможно дѣлать никакихъ обобщеній. Но какъ ни странно, все же приходится констатировать тотъ фактъ, что большая часть обязательныхъ постановленій для защиты театровъ и зрителей отъ пожара говоритъ по преимуществу о возможно большемъ размѣрѣ пожарнаго водопровода, объ огнеупорности строительнаго матеріала театровъ, а въ то же время нерѣдко вовсе игнорируютъ главнѣйшіе вопросы, какими являются вентиляція и изоляція сцены отъ зрительнаго зала. Въ конечномъ результатѣ этихъ взглядовъ мы имѣемъ то, что большинство нашихъ театровъ не имѣетъ предохранительныхъ занавѣсъ и обладаютъ лишь пародіей на вентиляцію. Я думаю, что здѣсь будетъ вполне умѣстно сказать о томъ, гдѣ слѣдуетъ сосредоточить управление занавѣсомъ.

Понятно, что, изолируя зрительный залъ отъ сцены во время пожара, мы тѣмъ самымъ въ значительной мѣрѣ ухудшаемъ положеніе тѣхъ людей, которые находятся на сценѣ, а если управленіе изоляціей будетъ расположено на послѣдней, то лицо, завѣдующее ею, должно въ опасный моментъ проявить большое самопожертвованіе, т. к., спасая другихъ, оно само будетъ ставить себя въ крайне рискованное положеніе.

Если же перенести управленіе занавѣсомъ въ зрительный залъ, то управляющій имъ, будетъ находиться въ одинаковыхъ съ публикой условіяхъ и, стремясь обереечь себя, онъ тѣмъ самымъ будетъ оберегать и

зрителей. Теперь я перехожу къ описанію того, что происходитъ въ зрительномъ залѣ во время пожара театра, не имѣющаго желѣзнаго занавѣса, компилируя свой разсказъ изъ указанныхъ выше источниковъ.

IV.

Зрительный залъ полонъ. Идетъ опера. Въ одной изъ кулисъ появляется какой то мерцающей свѣтъ и, хотя на сценѣ уже поднялась нѣкоторая суета и слышатся не громкіе возгласы и нѣкоторый шумъ, но то и другое заглушается оркестромъ и пѣвцами.

Легкая струйка огня поднимается кверху, публика принимаетъ ее за эффектъ, нужный по ходу оперы. Въ это время передняя занавѣсъ начинаетъ опускаться.

Въ оркестрѣ, еще не знаемъ, въ чемъ дѣло, полное недоумѣніе. Занавѣсъ опустилась, но оркестръ продолжаетъ играть уже вразбродъ, и публика, не сознавая причины, еще сидитъ на своихъ мѣстахъ, но она уже насторожилась. Занавѣсъ начинаетъ сильно парусить. Въ публикѣ поднимаются отдѣльные лица, направляющіяся къ выходу, это тѣ, которые смутно предчувствуютъ опасность. Мало по малу количество такихъ уходящихъ увеличивается и зрители безпокойно начинаютъ оглядываться по сторонамъ. Со сцены слышится неясный шумъ, публика начинаетъ группами срываться съ мѣстъ, но большинство еще сидитъ. Вдругъ со сцены раздается довольно сильный трескъ. Слышатся нерѣшительные возгласы «пожаръ», и весь партеръ, какъ одинъ человекъ, сорвавшись съ своихъ мѣстъ, устремляется къ выходамъ. Этотъ періодъ надо считать началомъ паники. По мѣрѣ приближенія къ выходу, люди увеличиваютъ скорость своего движенія, но не успѣли они пройти и половины разстоянія, какъ занавѣсъ разрывается и весь залъ наполняется удушливыми продуктами горѣнія. Разорвавшись, занавѣсъ открыла передъ зрителями картину пожара, вызывающую въ нихъ ужась.

Достигшая до своего апогея паника доводитъ людей до полного безумія, а ядовитые газы понемногу отнимаютъ въ то же время и силы.

Начинается безтолковая бѣготня по зрительному залу и стремительное движеніе къ выходамъ. Задыхающіеся, уже отравленные газами, люди падаютъ цѣлыми группами, ихъ топчутъ бѣгущіе; спотыкаясь на нихъ, многіе падаютъ и мало по малу кучи труповъ растутъ, а скопляясь больше всего у выходовъ, почти закупориваютъ ихъ.

Если хотѣтъ извлечь изъ этой кучи какойнибудь трупъ, то мы увидимъ, что вся груда представляетъ изъ себя компактную массу вѣдншихъ другъ въ друга людей. Разорванная одежда говоритъ о предсмертной борьбѣ этихъ несчастныхъ. Вся эта мрачная драма протекаетъ на протяженіи 3—5 минутъ.

Положеніе людей, занимающихъ мѣста въ ложахъ, особенно нижнихъ, находится значительно въ лучшихъ условіяхъ, но лишь въ томъ случаѣ, если, быстро оставивъ корридоръ, они въ силахъ будутъ дойти до наружнаго выхода. Безопасность корридора подвержена большому сомнѣнію, т. к. удушливые газы несомнѣнно быстро проникаютъ и туда и при пожарахъ театровъ изъ этихъ корридоровъ извлекаютъ не мало труповъ, очевидно тѣхъ людей, которые не въ силахъ были дойти до лѣстницы по причинѣ слабости, вызванной отравленіемъ.

Но если положеніе зрителей партера представляется намъ ужаснымъ, то все же нельзя сказать, чтобы люди, у которыхъ сохранилось хоть небольшое сознаніе, не были бы въ силахъ уйти изъ этого ада. Въ гораздо худшемъ положеніи находятся зрители балконовъ и т. п. групповыхъ мѣсть верхнихъ ярусовъ. Быстрому выходу въ корридоръ мѣшаетъ имъ узкость проходовъ, расположеніе мѣсть амфитеатромъ и неудобство выходовъ, которые быстро забиваются упавшими.

Доведенные до безумія, эти несчастные часто выбрасываются въ партеръ и, конечно, разбиваются на смерть.

Но если удача даетъ возможность выйти въ корридоръ и дойти до лѣстницы, ведущей къ наружнымъ выходамъ, то даже и тогда имъ нельзя быть убѣжденными въ спасеніи. Надо спуститься еще съ лѣстницы, по которой стремительно бѣгутъ обезумѣвшіе люди, сбивая съ ногъ всѣхъ,

кто можетъ задержать ихъ движеніе, а свалившійся никогда не поднимается, т. к. его быстро давятъ. По мѣрѣ спуска скорость движенія возрастаетъ и къ концу лѣстницы доходить въ своей стремительности до бѣга. Этой стремительностью движенія объясняется то, что лѣстницы, ведущія изъ верхнихъ ярусовъ, бываютъ обыкновенно усыяны трупами и лишь небольшое количество счастливицевъ достигаетъ наружныхъ выходовъ. Передавая картину, я нисколько не сгущалъ красокъ, списывая ее съ дѣйствительности.

Для того чтобы читатель могъ себѣ составить хоть самое поверхностное представленіе о томъ, насколько быстро и въ то же время насколько остро появляется въ толпѣ чувство самосохраненія подъ влияніемъ признаковъ опасности, я хочу подѣлиться своими впечатлѣніями, вызванными начинавшейся паникой, очевидцемъ которой мнѣ пришлось быть. Быть можетъ, и нѣкоторые изъ читателей еще помнятъ ее. Это было въ 90-хъ годахъ въ Большомъ Московскомъ театрѣ. Распространившійся по корридорамъ запахъ гари проникъ и въ зрительный залъ. Начались одиночные случаи быстрого движенія ухода публики. Сидѣвшіе въ креслахъ заволновались. Запахъ гари, дошедшій до сцены, вызвалъ тревогу и тамъ. Одна изъ участницъ упала въ обморокъ желая привести ее въ чувство, кто то громко крикнулъ «воды». Пожарный считая это за приказаніе дать воду, быстро открылъ пожарный кранъ. То же самое сдѣлалъ и пожарный, находившійся по другую сторону сцены. Видя, что на сценѣ заработали пожарные, публика партера мгновенно вскочила съ своихъ мѣстъ, повернувшись лицомъ отъ сцены, какъ будто намѣреваясь бѣжать. Къ счастью, ее возможно было еще удержать отъ этого губельнаго для нея желанія. Помню, я, какъ сейчасъ, эти сѣровато-блѣдныя лица съ безсмысленными глазами. Масса людей напоминала скорѣе восковыя фигуры, нежели разумныя существа многіе изъ нихъ жестикулировали, автоматически повторяя жесты своихъ сосѣдей.

Толпа слушалась и исполняла лишь тѣ распоряженія, которыя передавались ей въ рѣзкой формѣ и весьма повышеннымъ тономъ; и эта рѣз-



Л. Н. ЕГОРОВА ВЪ РОЛИ РАЙМОНДЫ.
«РАЙМОНДА» БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

кость и этотъ тонъ не вызывали въ ней никакого протеста, все давало поводъ заключить, что толпа не находится въ нормальномъ состояніи, т. к. уже утратила ясное сознаніе. Нѣкоторые изъ зрителей помогали дамамъ лѣзть въ бенуаръ. Другіе, выводя женщинъ, находившихся въ полубморочномъ состояніи, изъ обѣихъ дверей, вводили ихъ опять въ зрительный залъ черезъ другія двери. Словомъ, въ публикѣ была уже замѣтна ненормальность. Весьма скоро удалось найти виновника, вызвавшего эту тревогу. Это было старое ватное пальто, въ карманѣ котораго былъ найденъ портъ-сигаръ съ горѣвшимъ фитилемъ.

Публика успокоилась лишь тогда, когда ей показали этого наполовину обгорѣвшаго виновника тревоги. Крайне трудно описать то впечатлѣніе, которое производитъ охваченная испугомъ толпа. Хотя лица и не искажены, тѣмъ не менѣе отвратительны. Помню, что послѣ этой катастрофы я въ теченіе недѣль 3-хъ не въ силахъ былъ выносить вида толпы или даже небольшой группы людей, т. к. эта толпа и эти группы вызывали у меня тяжелое воспоминаніе.

V.

Описывая пожарныя катастрофы, я имѣлъ цѣлью указать, что, желая охранить зрителей отъ послѣдствій театральнаго пожара, мы должны не упускать изъ виду, что въ этомъ случаѣ имѣемъ дѣло съ толпой, находящейся въ ненормальномъ состояніи. Если добавить, что эти ненормальные люди въ то же время еще и отравлены, то всю толпу слѣдуетъ признать за опасно больныхъ, и въ этомъ предположеніи уже принимать самую простѣйшія мѣры къ ихъ спасенію. Очевидно, что никакія надписи не могутъ пригодиться несчастнымъ, никакіе запасные выходы, черезъ которые въ обыкновенное время публика не пропускается, не могутъ помочь дѣлу спасенія. Обезумѣвшіе люди инстинктивно пойдутъ по той дорогѣ, по которой пришли. Даже сохранившіе самообладаніе не рискнутъ идти черезъ запасный выходъ, т. к. не знаютъ, куда онъ ихъ приведетъ. Наиболѣе

безопасной дорогой для быстро движущейся толпы надо считать ту, которая прямо ведетъ къ выходу изъ зрительнаго зала, не требуя отъ идущаго какихъ либо поворотовъ, поэтому радіальное расположение проходовъ является наивыгоднѣйшимъ. Центромъ, отъ котораго пойдутъ эти радіусы, я считаю суфлерскую будку, расположенную посерединѣ сцены. Самое губительное явленіе при движеніи объята паникой публики это стремленіе перегнать находящихся впереди, что вызываетъ давку, толкотню и, какъ слѣдствіе ихъ,—паденіе. Что касается до ширины проходовъ, то она должна быть сообразна съ пропускной способностью выходовъ, т. к. не слѣдуетъ упускать изъ вида, что слишкомъ просторные проходы, давая возможность скоро достигъ выходныхъ дверей, вызовутъ въ нихъ заторъ. Публика партера представляетъ собой лишь часть зрителей; большинство же ихъ находится по ярусамъ. Что касается до находящихся въ ложахъ, то выходъ ихъ въ корридоръ весьма удобенъ, опасность для нихъ заключается лишь въ спускѣ по лѣстницѣ. Въ самомъ ужасномъ положеніи оказываются зрители балконовъ и, насколько я знаю, мало такихъ театровъ, которые бы располагали вполне безопасными выходами съ этихъ мѣстъ, а потому на увеличеніе количества выходовъ въ этихъ мѣстахъ, а равно и на улучшеніе существующихъ должно быть обращено самое серьезное вниманіе техниковъ строительнаго дѣла.

Набросавъ мрачную картину людскихъ страданій, постараюсь указать на тѣ средства, которыя въ значительной степени могутъ помочь этимъ несчастнымъ. Первой и главнѣйшей помощью слѣдуетъ считать занавѣсъ, изолирующій сцену отъ зрительнаго зала, т. к. этотъ занавѣсъ защищаетъ отъ отравы газами. Затѣмъ настоятельно необходимымъ слѣдуетъ считать подачу въ зрительный залъ свѣжаго воздуха. Безсильными мы окажемся лишь въ борьбѣ съ паникой, т. к. средствъ для борьбы съ ней еще не существуетъ. Весьма пагубнымъ для публики бываетъ движеніе по лѣстницамъ, но при существующихъ многоярусныхъ театрахъ это зло непоправимо; при постройкѣ же новыхъ театровъ оно можетъ быть устранено. Мнѣ приходитъ на память проектъ одного англійскаго инженера, обра-

тившаго вниманіе на гибельное значеніе театральныхъ лѣстницъ. Передаю его вкратцѣ, оговариваясь, что постройка такого, какъ его назвали, «безопаснаго» театра возможна лишь въ тѣхъ мѣстностяхъ, въ которыхъ грунтовья воды расположены далеко отъ поверхности. Изучая пожарныя катастрофы, указаннаго выше архитектора поразило количество жертвъ, находимыхъ на лѣстницахъ. Внимательно изслѣдуя причину явленія, онъ пришелъ къ тому выводу, что обильное количество погибшихъ зависитъ главнымъ образомъ отъ быстроты движенія по лѣстницѣ. Въ силу физическаго закона скорость этого движенія все время возрастаетъ, и въ нижнихъ маршахъ лѣстницы ее можно назвать уже стремительной. Проектировавшій безопасный театръ задался цѣлью укоротить до послѣдней возможности длину лѣстницъ, уменьшивъ высоту театральнаго зданія и допуская въ немъ лишь 3 яруса, но и при этомъ длина лѣстницъ все таки казалась ему велика. Тогда онъ рѣшилъ пожертвовать наружной красотой зданія, расположивъ театръ въ выемкѣ такой глубины, при которой бельэтажъ приходился бы въ одной плоскости съ поверхностью земли, партеръ же ниже ея уровня. Такой постройкой театра хотя въ значительной мѣрѣ портился его внѣшній видъ, но достигались слѣдующія выгоды. Третій ярусъ сообщался съ поверхностью земли лѣстницей въ одинъ маршъ; это значительно укорачивало ея длину, а слѣдовательно, и уменьшало быстроту движенія по ней во время паники. Средній ярусъ имѣлъ выходъ прямо на поверхность земли, а выходящій изъ театра зритель двигался по горизонтальной плоскости лишь при помощи мускульной силы, безъ вліянія причинъ, могущихъ ускорить движеніе. Что же касается до зрителей партера, то выходя на горизонтальное дно выемки, они должны были по лѣстницѣ подняться на поверхность земли. Выгода послѣдняго заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что движеніе сверху внизъ замѣняется обратнымъ, а, слѣдовательно, и сила тяжести отдѣльныхъ людей не только не ускоряетъ движенія ихъ, но, наоборотъ, сдерживаетъ его. Но все же этотъ остроумный проектъ имѣлъ очень серьезную ахилесову пятау. Такъ какъ 3-хъ этажный театръ могъ вмѣстить лишь относительно небольшое количество

зрителей, то авторъ, въ цѣляхъ большей вмѣстимости, проектировалъ устройство весьма обширныхъ балконныхъ мѣстъ. Балконъ бель-этажа выступалъ почти на половину зрительнаго зала, что давало возможность устроить много рядовъ. Балконъ третьяго яруса былъ нѣсколько меньше. Устраивая эти балконы, архитекторъ не снабдилъ ихъ удобными выходами, а ограничился лишь уширеніемъ. Въ мѣстахъ, расположенныхъ амфитеатромъ, улучшенія эти не могли принести существенной пользы. Обширный балконъ, несомнѣнно, требовалъ и принаровленныхъ для его расположенія выходовъ. Нѣсколько театровъ было построено по этому типу, но пожаръ одного изъ нихъ, повлекшій за собой большое количество человѣческихъ жертвъ, развѣнчалъ эти театры, лишивъ ихъ названія «безопасныхъ». Причина большого количества погибшихъ при этомъ пожарѣ, конечно, зависѣла отъ неудачнаго устройства балконныхъ мѣстъ и выходовъ изъ нихъ, но, кромѣ того, явилась и причина совершенно случайная. Большая часть зрителей 3-го яруса, по какой-то странной случайности, не попала на лѣстницу, ведущую къ выходу на поверхность земли, а устремилась къ наружному балкону, охватывавшему театръ. Небольшое число лѣстницъ съ этого балкона внизъ не давало возможности спускаться, а пламя, показавшееся изъ оконъ, начинало угрожать стоявшимъ и, доведенные до отчаянья, люди начали бросаться внизъ и разбиваясь на смерть, увеличивали собой число жертвъ катастрофы. Хотя общественное мнѣніе и произнесло свой обвинительный приговоръ надъ этимъ проектомъ, но приговоръ этотъ нельзя считать безпристрастнымъ, т. к. самый проектъ въ наиболѣе существенныхъ его частяхъ является весьма остроумнымъ и цѣлесообразнымъ, лишь отдѣльныя части его требуютъ коренной переработки. Конецъ XIX-го столѣтія ознаменовался проектированіемъ большого количества безопасныхъ театровъ, но и поверхностный взглядъ на эти проекты говорилъ о маломъ знакомствѣ авторовъ съ особенностями театральнаго пожара. Всѣ проекты заботились лишь о томъ, чтобы стѣны театра и его внутреннее устройство были сдѣланы изъ матеріала вполнѣ огнестойкаго. Увлекаясь снабженіемъ театра пожарной водой въ возможно большемъ

количествѣ, одинъ изъ изобрѣтателей задался мыслью устроить театръ подѣ водой (сколько помню, это было въ Чикаго).

Въ этомъ послѣднемъ случаѣ проектъ угрожалъ зрителю, кромѣ опасности отъ пожара, еще и опасностью отъ наводненія. Общая ошибка проектовъ заключалась въ томъ, что они задавались цѣлью обереечь публику отъ непосредственнаго дѣйствія огня, гибельныя же послѣдствія театральнаго пожара, зависятъ, главнымъ образомъ, отъ порчи воздуха. Всѣ эти проекты стремились къ тому, чтобы, по возможности, обереечь зданіе отъ разрушительнаго дѣйствія огня, полагая, что тѣмъ самымъ они оберегаютъ и публику. Всѣ изобрѣтатели упускали изъ вида то, что главнымъ зломъ при пожарѣ театра являются декорации по причинѣ ихъ легкой воспламеняемости и что до разрѣшенія вопроса объ огнестойкости матеріала для написанія ихъ, нельзя создать театра, достаточно безопаснаго въ пожарномъ отношеніи, и намъ только остается изыскивать мѣры, предупреждающія эти несчастья.

Познакомившись съ синодикомъ театральныхъ пожаровъ, составленнымъ Фельшемъ, мы видимъ нѣкоторое увеличеніе ихъ по мѣрѣ приближенія этого синодика къ нашимъ временамъ. Увеличеніе это легко объясняется неполнотою списка, охватывающаго театральные пожары отдаленныхъ отъ насъ эпохъ. Но, кромѣ вполнѣ возможныхъ неточностей, необходимо принять еще въ расчетъ развитіе театральнаго дѣла, интенсивность котораго съ особой силою проявляется во второй половинѣ XIX-го вѣка; эта причина вызвала постройку значительнаго числа театровъ, и врядъ ли я буду далекъ отъ истины, если скажу, что количество театровъ къ концу XIX-го вѣка въ нѣсколько десятковъ разъ превысило то же количество за конецъ XVIII-го вѣка. Если принять во вниманіе, съ одной стороны, неточность списка, а съ другой, увеличившееся число зданій, то мы должны придти къ тому заключенію, что абсолютныя цифры не могутъ выражать дѣйствительности, относительныя же укажутъ намъ на уменьшеніе пожарныхъ случаевъ. Обративъ въ то же время вниманіе на цифры

жертв пожара въ томъ случаѣ, когда онъ произошелъ при наполненномъ публикой зрительномъ залѣ, намъ бросается въ глаза то, что, хотя случаи эти и уменьшились, но въ каждой отдѣльной катастрофѣ число погибшихъ увеличивалось, при чемъ часть этого увеличенія можетъ быть отнесена на увеличеніе вмѣстимости театровъ. Сопоставляя указаннныя два явленія, мы будемъ имѣть полное право сдѣлать слѣдующій выводъ: развитіе строительной техники, несомнѣнно, увеличило огнестойкость театральныхъ зданій, что, конечно, способствовало сокращенію числа театральныхъ пожаровъ; что же касается до людей, находящихся въ театрѣ во время его пожара, то ею еще не найдены средства для облегченія участи этихъ несчастныхъ. Выведенное положеніе не слѣдуетъ трактовать какъ укоръ, потому что оно обусловливается лишь малой разработкой вопроса. Изысканіе огнестойкихъ строительных матеріаловъ даетъ возможность техникамъ широко примѣнить ихъ ко всякаго рода зданіямъ, а потому и спросъ на нихъ въ силахъ окупить потраченное на изслѣдованіе время. Изслѣдованіе же театральныхъ пожаровъ, вызывающее большую затрату времени и часто непосильныя отдѣльному человѣку матеріальныя потери, лишь въ самыхъ исключительныхъ случаяхъ могутъ окупиться, т. к. результаты этихъ изслѣдованій—проектъ безопаснаго театра, по причинѣ своей высокой стоимости, въ большинствѣ случаевъ, остается въ портфель изслѣдователя.

Тяжелый для отдѣльныхъ лицъ расходъ, для государства можетъ быть названъ ничтожнымъ, т. к. постройка для этой цѣли модели театра будетъ имѣть стоимость въ нѣсколько тысячъ рублей, включая въ эту сумму и полное оборудованіе ея. Провѣривъ въ этой модели опыты, уже произведенные надъ моделью Рингъ-Театра, и произведя рядъ новыхъ, мы могли бы получить безцѣнныя указанія на мѣры, могуція предохранить посѣтителей театра отъ страшной опасности.

Такого рода опыты оказали бы услугу всему человѣчеству.

Оканчивая очеркъ, мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ о составѣ тѣхъ комиссій, которымъ поручаются время отъ времени осмотры театровъ для опредѣленія ихъ пожарной безопасности, а равно и для указанія

тѣхъ передѣлокъ и измѣненій, которыя должны быть исполнены какъ въ цѣляхъ защиты посѣтителей театра, такъ равно и для предупрежденія пожара и борьбы съ нимъ. За время своей службы мнѣ приходилось сталкиваться какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ съ цѣлымъ рядомъ такихъ комиссій и всегда выносить одно и то же впечатлѣнїе. Комиссіи эти состояются, обыкновенно, изъ архитекторовъ съ добавленіемъ къ нимъ специалистовъ по пожарному дѣлу, а потому въ областяхъ строительной и пожарной авторитетность ихъ не подлежитъ сомнѣнїю, въ тѣхъ же случаяхъ, когда къ указаннымъ выше вопросамъ примѣшиваются еще и интересы театральнаго дѣла и когда подъ этимъ угломъ зрѣнїя необходимо оцѣнить возможность примѣненія данной противопожарной мѣры, то компетентность указанныхъ выше лицъ представляется мнѣ болѣе чѣмъ сомнительной. Окончательные результаты работъ выливаются обыкновенно въ формѣ немотивированныхъ протоколовъ, изложенныхъ, по большей части, лаконически-авторитетнымъ тономъ. Можно-ли удивляться тому, что театръ, получивъ такой протоколъ съ предписаніемъ «сломать», «перенести», «замѣнить», «передѣлать» и т. д., совершенно не пойметъ цѣли такихъ требованій, а между тѣмъ нѣкоторыя изъ нихъ вызываютъ значительные расходы, другіе же могутъ стѣснить и самый ходъ спектаклей. Эти двѣ причины дѣлаютъ то, что исполненіе требованій протокола сводится всегда къ «очищенію номера». Мѣстами подправятъ, мѣстами загородятъ декораціями, дорого стоящихъ же передѣлокъ и вовсе не исполнятъ, тѣмъ обыкновенно и оканчивается дѣло. Лишь участіе театральнаго дѣятели въ комисіяхъ можетъ примирить необходимыя для пожарной безопасности мѣры съ интересами театральнаго дѣла, разрѣшеніе же этихъ вопросовъ людьми, стоящими внѣ театра, будетъ всегда слишкомъ прямолинейно и рѣзко врѣжется въ жизнь театра, почему и примѣненіе этихъ мѣръ будетъ встрѣчать пассивныя сопротивленія. Упомяну хоть объ одномъ вопросѣ, который причисляется къ кардинальнымъ въ дѣлѣ пожарной безопасности, это—вопросъ о количествѣ навѣшенныхъ декорацій. Изъ описанія театральнаго пожара читающіе этотъ очеркъ, конечно, должны

вывести заключение, что декорации при пожаре театра играют лишь роль растопокъ и, представляя изъ себя матеріалъ, сгорающій весьма быстро, мало вліяютъ на размѣры пожара даже и въ томъ случаѣ, будетъ ли ихъ на сценѣ 150 или 250; конечный результатъ, т. е. пожаръ театра, очевидно, будетъ одинаковъ. Высказывая эту мысль, я совершенно далекъ отъ того, чтобы защищать загроможденіе пола сцены, такъ какъ послѣднее, пагубно отражаясь на безопасности лицъ, находящихся на сценѣ, въ то же время вредно отразится на мѣрахъ, предупреждающихъ пожары. Я хочу сказать лишь то, что количество декораций на сценѣ должно быть устанавливаемо для каждаго театра въ отдѣльности и необходимый минимумъ ихъ долженъ быть соображенъ съ потребностями театра. Что же касается до дополнительныхъ декораций, прислоняемыхъ обыкновенно къ стѣнамъ, то число ихъ необходимо уменьшить до послѣдней возможности. Это уменьшеніе должно быть сдѣлано для того, чтобы дать полный просторъ для передвиженія людей по сценѣ, для свободной работы пожарными приспособленіями и для постоянного наблюденія за электрическими проводами. Опредѣленіе одинаковаго количества декораций для всѣхъ театровъ, какъ это часто практикуется въ нашихъ правилахъ о пожарной безопасности ихъ, имѣетъ еще и ту невыгодную сторону, что провѣрка распоряженія крайне затруднительна. Вполнѣ опытное въ театральномъ дѣлѣ лицо въ силахъ сдѣлать эту провѣрку лишь съ помощью значительнаго числа рабочихъ и при затратѣ большого количества времени и труда. Неопытный человекъ не можетъ получить въ этомъ дѣлѣ даже и приблизительныхъ результатовъ, а потому и мѣру эту можно считать лишь канцелярскимъ рѣшеніемъ вопроса.

Другимъ существеннымъ пробѣломъ въ составѣ этихъ комиссій я считаю отсутствіе врачей. Если для нормальной публики опредѣленіе ширины выходовъ, проходо́въ и вообще удобствъ передвиженія можетъ быть съ успѣхомъ разрѣшено строительными техниками, то для людей, охваченныхъ паникой и наполовину задыхающихся, а слѣдовательно больныхъ, вопросъ этетъ можетъ быть разрѣшенъ лишь компетентными лицами,



Е. А. СМІРНОВА ВЪ РОЛИ ГАМЗАТИ.
«БАЯДЕРКА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

которыми являются врачи. Эти же лица будутъ въ силахъ указать мѣры, которыя могутъ облегчить страданія гибнущихъ, а можетъ быть укажутъ даже и на средства, могущія возстановить ихъ силы.

Описаніемъ театральнаго пожара и риска отъ послѣдствій его я смутить, быть можетъ, впечатлительнаго читателя, и для того, чтобы поправить свою ошибку, могу прибавить то, что въ нашемъ отечествѣ случаи театральныхъ пожаровъ съ человѣческими жертвами довольно рѣдки. За послѣдніе 60 лѣтъ имѣли мѣсто лишь 2 катастрофы этого рода, унесшихъ хотя и значительное, но не грандіозное число человѣческихъ жизней, это—пожаръ театра-балагана Лейферта въ Петербургѣ на Дворцовой площади и пожаръ цирка въ Бердичевѣ. Оба пожара произошли во время представленія. Первый сгорѣлъ отъ неосторожнаго примѣненія пиротехническихъ эффектовъ, второй—отъ упавшей лампы. Бердичевскимъ пожаромъ мы побили міровой рекордъ халатности. Стремительное распространеніе огня вызвало необходимость разслѣдованія этой причины. Результаты разслѣдованія превзошли ожиданія, т. к. оказалось, что все пространство между двойными стѣнами было набито соломой, въ цѣляхъ оберечь публику отъ холода. Но и этотъ рекордъ лѣтъ черезъ 40 былъ побитъ у насъ же. Въ одномъ изъ театровъ весьма бойкаго въ торговомъ отношеніи города, въ подпольѣ зрительнаго зала, былъ открытъ складъ порожнихъ керосиновыхъ бочекъ.

Но какъ ни велика наша небрежность, мы все же можемъ съ гордостью указать на небольшое количество людей, погибшихъ при пожарахъ театровъ. Въ этомъ случаѣ мы должны сознаться, что сами тутъ совершенно не при чемъ и что главнымъ защитникомъ намъ служить лишь всемогущее «авось».

ЗАМѢТКА О РАЦИОНАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКѢ ОПЕРЫ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНЬ.



О сихъ поръ большинство оперныхъ театровъ ставитъ первую нашу народную оперу кое-какъ, по «традиціи»; исключеніе составляютъ лишь обѣ Императорскія сцены, старающіяся внести въ каждую постановку (или возобновленіе) «Жизни за Царя» новый элементъ. Однако, *музыкальная часть* спектакля всегда сохраняетъ установившіяся традиціи и только въ исключительныхъ—«юбилейныхъ»—случаяхъ допускаютъ варианты въ отношеніи купюрь. Къ сожалѣнію, «традиціи» въ исполненіи оперы Глинки на разныхъ сценахъ до того отличны другъ отъ друга, что въ концѣ концовъ можетъ получиться только вполнѣ нехудожественная пестрота; несомнѣнно, что наибольшую художественную цѣнность имѣютъ традиціи, установившіяся на Петербургской Императорской оперной сценѣ, такъ какъ именно здѣсь, первоначально, «Жизнь за Царя» была поставлена подъ наблюденіемъ автора и «музыкальные наслѣдники» Глинки дѣйствовали также въ Петербургѣ. Но насколько «традиціи» и воззрѣнія одного музыканта даже въ отношеніи Глинки расходятся иногда даже съ дѣйствительностью, показываетъ слѣдующій фактъ: покойный Балакиревъ въ редактированномъ имъ и С. М. Ляпуновымъ изданіи «Жизни за Царя» выпустилъ въ сценѣ хора 3-го дѣйствія оперы всѣ речитативы Вани на томъ основаніи, что они были якобы забракованы самимъ авторомъ и *никогда не исполняются на сценѣ*. На самомъ дѣлѣ, Глинка эти речитативы не браковалъ и они неизмѣнно *исполняются* на сценѣ Маріинскаго театра.

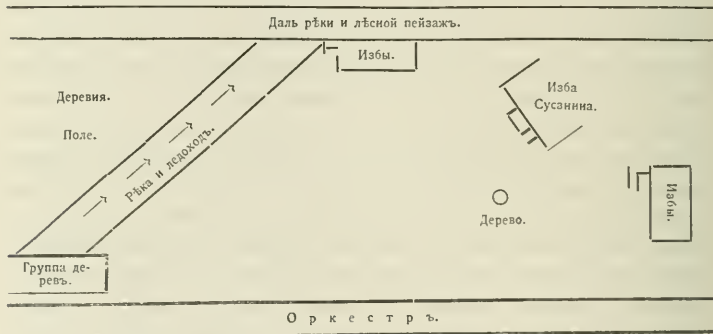
Въ настоящее время, въ виду приближающихся торжествъ 1913 года, во время которыхъ постановка «Жизни за Царя» займетъ видное мѣсто.

вполнѣ кстати заняться вопросом о наиболѣе рациональной постановкѣ гениальной народной оперы Глинки. Постановка оперы вообще должна осуществлять замыслы композитора (какъ, напр., Роллеръ во многомъ понялъ Глинку въ своихъ эскизахъ декорацій «Руслана»), сдѣлать сценическое дѣйствіе болѣе рельефнымъ и выпуклымъ, и въ то же время должна затушевывать дефекты либретто, а отчасти и музыки оперы. А въ «Жизни за Царя» ихъ не мало, и по условіямъ тогдашняго времени и по неопытности авторовъ оперы.

Однимъ изъ первыхъ затрудненій при исполненіи и постановкѣ «Жизни за Царя» является знаменитая *интродукція* I акта—«Въ бурю, во грозу»... Понятная, въ данномъ видѣ, въ драматическомъ произведеніи ораторіального характера, она, по крайней мѣрѣ въ первомъ мужскомъ хорѣ, должна скорѣе всего считаться прологомъ. вступленіемъ къ дальнѣйшимъ хорамъ. Въ свое время (1905 г.) я высказывалъ печатно предложеніе исполнять этотъ первый мужской хоръ интродукціи *за занавѣсомъ* (до поднятія его); тогда же эта идея была удачно выполнена при постановкѣ оперы М. И. Долиной въ Бол. залѣ Консерваторіи. Но это осталось единичной попыткой. Если мужской хоръ, какъ обычно, поетъ начало интродукціи при открытомъ занавѣсѣ, трудно оправдать длинную интерлюдію оркестра съ весеннимъ напѣвомъ (мелодія женскаго хора). И еще болѣе непріятно дѣйствуетъ и развлекаетъ зрителя, когда тотъ же хоръ, послѣ первой, мажорной, строфы, при веселомъ наигрышѣ оркестра, обращается лицомъ къ кулисамъ, дѣлаетъ радостныя движенія, а затѣмъ снова, съ постной фізіономіей, продолжаетъ вторую строфу, въ минорѣ! А между тѣмъ, не заставляя же хористовъ стоять истуканами и выжидать окончанія веселаго наигрыша оркестра, характеризующаго женскій веселый элементъ! Поэтому гораздо рациональнѣе исполнять начало интродукціи или *за занавѣсомъ*, или *передъ* нимъ (въ видѣ пролога) и поднимать занавѣсъ вмѣстѣ съ первыми звуками женскаго хора (Весна свое взяла), который могъ бы въ это время выходить на сцену и тѣмъ какъ бы выполнить указаніе либретто: «мужчины и женщины съ разныхъ сторонъ воз-

вращаются съ работы». Обычно въ постановкахъ «Жизни за Царя» этого нѣтъ; тамъ небольшой мужской хоръ съ запѣвалой, балалайкой или кларнетомъ (!) стоитъ на сценѣ, а женскій откликается ему за кулисами.

Въ либретто указанія на планировку *1 дѣйствія* очень скудны: «Село Домнино на рѣкѣ Шачѣ». Немногія подробности даетъ текстъ музыки. Рациональная планировка *1 акта* оперы могла бы быть такой. Видъ Домнина открытый, по возможности берегъ широкій и *отлогій*, чтобы на немъ разыгрывалось *1 дѣйствіе*—ожиданіе и встрѣча жениха. Вдали, за избами, виднѣется лѣсъ. Этимъ не только оправдывается хоръ *III акта*—«Мы на работу въ лѣсъ», но и уходъ поляковъ съ Сусанинымъ и бѣгство Вани (въ томъ же актѣ). Избу Сусанина расположить такъ, чтобы: 1) понятна была выходная каватина Антонида («Въ поле чистое гляжу») и 2) оправдать приходъ въ нее, незамѣченными, поляковъ.



Обычно Антонида поетъ: «Въ поле чистое гляжу... Волны *къ намъ идутъ*»...—въ публику. Это можетъ быть избѣгнуто, если рѣка съ ледоходомъ—обычно помѣщаемая на заднемъ планѣ—будетъ отведена болѣе въ лѣвый уголъ сцены и за ней будетъ открываться видъ на поле и расположенную на болѣе высокому берегу деревню. Вѣдь въ той же каватинѣ Антонина поетъ:

Тамъ, въ деревнѣ, за рѣкою
Ждутъ любезнаго домой...

Несомнѣнно, что женихъ ея—изъ сосѣдней, зарѣчной деревни. Вся сцена такимъ образомъ осмысливается, и при встрѣчѣ—пріѣздѣ Собинина на лодкѣ—хору нѣтъ надобности разступаться на обѣ стороны—«по оперному». При данной планировкѣ всѣ эти ошибки могутъ быть избѣгнуты; для хора и его заключительнаго хоровода остается еще больше простора. Еще одно замѣчаніе: приходящій изъ города Сусанинъ обращается со словами: «Что гадегъ о свадьбѣ»—къ *дочери* (въ отвѣтъ на подслушанныя имъ послѣднія фразы каватины), а не къ хору, какъ это нерѣдко дѣлають.

II дѣйствіе—польскій балъ—происходитъ въ занятомъ поляками монастырѣ, между Москвою и Костромой, а не въ какой-либо фантастической залѣ, въ Польшѣ, какъ въ послѣднихъ постановкахъ оперы. Что польскій балъ происходитъ въ центрѣ Россіи, это понятно, иначе пѣшій (по крайней мѣрѣ, въ оперѣ Глинки) отрядъ не могъ бы такъ скоро достигнуть Домнина и окружающихъ Кострому лѣсовъ. Изъ Польши въ Кострому—не рукой подать, а снаряжать небольшой отрядъ за поисками Царя за 2000 слишкомъ верстъ—несообразность. Въ «Польскомъ» самый хоръ поеть:

Мы баломъ блестящимъ
Въ *Московской пустынѣ*
Отчизну и радость
Себѣ создаемъ!

А хоръ удалцовъ поеть: «Державнаго плѣнника *къ вамъ* (не въ Польшу же!) *приведемъ*». Въ либретто просто обозначено: «балъ у начальника польскаго отряда». Позднѣйшая помѣтка въ печатномъ клавирѣ: «Роскошный балъ въ Польшѣ»—или описка, или, вѣрнѣе, своеобразное исправленіе цензуры. Постановка этого акта по возможности должна оправдать анахронизмъ, допущенный Глинкой—включеніе современнаго намъ *военнаго оркестра*—быть можетъ изъ желанія щегольнуть эффек-

тами *grande opéra*. Слѣдовало бы сдѣлать *низкіе хоры* (въ монастырѣ) и помѣстить ихъ сбоку, чтобы мѣдныя духовыя не были видны, а выставить только немногихъ трубачей. Хоръ поляковъ-ратниковъ (добровольцевъ) долженъ быть *небольшой*. Уже при первой постановкѣ «Жизни за Царя» была допущена явная несообразность (отмѣченная даже Булгаринимъ)—ратники были снабжены какими то фантастическими крыльями изъ перьевъ. Это было упразднено только при послѣдней постановкѣ оперы въ Мариинскомъ театрѣ, но еще сохраняется при многихъ постановкахъ на частныхъ сценахъ.

Планировка *III дѣйствія* должна исправить ошибки либретто, въ особенности главную изъ нихъ—бѣгство Вани на глазахъ поляковъ. Въ правой (отъ оркестра) кулисъ—входъ съ крыльца; на заднемъ планѣ, болѣе влѣво—русская печь, возлѣ нея дверь, куда убѣгаетъ Ваня и откуда выбѣгаетъ Антонида. Во всякомъ случаѣ. горница въ избѣ Сусанина не можетъ быть размѣровъ зала Польскаго бала, какъ это часто бываетъ! Ваня могъ бы схорониться въ углу за печкой (хотя ремарка либретто говорить о томъ, что Ваня *остается* съ Сусанинымъ во время прихода поляковъ) и оттуда, послѣ разговора съ отцомъ, бѣжить—хотя бы въ дверь, между окномъ и печью, въ горницу (а оттуда и черезъ окно), при чемъ этимъ встревоживаетъ Антониду, выбѣгающую *оттуда-же* къ отцу, на прощанье. Необходимо избѣгнуть удиранія Вани на глазахъ отряда. Семейный *квартетъ*, при послѣднихъ постановкахъ оперы въ Мариинскомъ театрѣ, вполне осмысленно ведется за столомъ, какъ радостная семейная бесѣда. Въ финалѣ III акта обязательно выпускается заключительный дуэтъ Собинина съ Антонидой, скучный, слабый и расхолаживающій слушателя, въ одинъ изъ наиболѣе драматическихъ моментовъ оперы.

Въ *IV дѣйствіи* также цѣлесообразнѣе выпускать, если не всю сцену поисковъ Сусанина, то во всякомъ случаѣ quasi-героическую арію Собинина «Братцы въ мятежь»—дань композитора своему времени. Эта сцена вполне основательно и художественно замѣняется сценой Вани передъ монастыремъ, хотя и жаль утраты прекраснаго по музыкѣ хора «Давно

ни одной нѣтъ встрѣчной души!»... Планировка главной сцены этого акта— Сусанина съ поляками должна давать иллюзію сплошнаго дремучаго лѣса, съ просвѣтомъ, на небольшомъ возвышеніи, прогалины, гдѣ отрядомъ зажигается костеръ (а не рядъ костровъ!). Сусанина въ предсмертной его аріи помѣстить такъ, чтобы видна была полнѣйшая невозможность бѣжать. Въ началѣ картины обычно хоръ поляковъ топчется на одномъ мѣстѣ вмѣстѣ съ Сусанинымъ. Реальнѣе заставить хоръ *все время* (до остановки для ночлега—до начала аріи Сусанина) идти медленно, пробираясь сквозь чашу деревъ, съ Сусанинымъ впереди, для чего, въ виду продолжительности хора (темпъ его долженъ быть по возможности *замедленный*), слѣдуетъ лѣсную тропинку расположить тремя *зигзагами* (наклонъ небольшой) и заставить отрядъ поляковъ все время *спускаться*; во время хора—до остановки для ночлега. Заключительная ремарка либретто о появленіи отряда Собинина и сѣчи за кулисами вполне справедливо *не была соблюдена* даже на первомъ представленіи оперы (см. «Записки» Глинки); появленіе ея нужно оправдать условіями тогдашняго времени.

Въ постановкѣ *эпилога* традиція вполне основательно выработала раздѣленіе его на двѣ картины, хотя первоначально весь эпилогъ разгрыбался при одной декорации. Во всякомъ случаѣ, между квартетомъ—трю съ хоромъ, оплакивающимъ Сусанина, и блестящимъ, солнечнымъ, финаломъ оперы нельзя допустить даже минутнаго антракта; должна быть быстрая смѣна декорации 1-й картины. Удачнѣе всего скомпановать для 1-й картины видъ проходной улицы или площади передъ Кремлевскою стѣной. Для финала—декорация точно обозначена либретто: площадь передъ Кремлемъ, по лѣвой сторонѣ—Спасскія ворота. Слѣдовательно—лучше всего изобразить *Красную площадь*, а не дворъ въ самомъ Кремлѣ. Превосходный образецъ постановки припоминается въ возобновленіи оперы 1886 г. Въ «Запискахъ» своихъ Глинка говоритъ: «маршъ въ финалѣ оперы «Жизнь за Царя» написанъ мною для простыхъ трубъ, *безъ pistons*, и если бы возможно было отыскать теперь (такой) хоръ трубачей, финалъ оперы значительно произвелъ бы болѣе эффекта». Натуральные

рога стали теперь дѣлать даже для нѣкоторыхъ произведеній Баха; слѣдовало бы выполнить и это требованіе Глинки. Такъ какъ благодаря барону К. К. Штакельбергу, оркестръ роговой музыки въ послѣдніе годы былъ реставрированъ (онъ участвовалъ въ Коронаціи Государя Императора и коронаціонной постановкѣ эпилога «Жизни за Царя» 1896 г.), выполнить указанное требованіе композитора, при постановкѣ заключительной картины народной оперы Глинки, не представить особаго затрудненія. Оно выполнѣ возможно и къ выгодѣ художественнаго эффекта оперы.

АКТЕРЪ - СЛѢПЕЦЪ.

(Къ 50-ти-лѣтію со дня кончины Сергѣя Васильевича Васильева 1862—1912 г.).

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



А страницы исторіи Русскаго Театра можно занести фамиліи нѣсколькихъ театральныхъ семействъ, члены которыхъ, обладая несомнѣннымъ сценическимъ дарованіемъ, въ теченіе многихъ лѣтъ служили украшеніемъ русскаго искусства. Въ Петербургѣ къ такимъ семьямъ принадлежали Каратыгины, Самойловы. Въ Москвѣ—Садовскіе и Васильевы.

Семья Васильевыхъ дала цѣлое поколѣніе даровитыхъ актеровъ и актрисъ. Самымъ яркимъ и самобытнымъ талантомъ изъ нихъ является Сергѣй Васильевичъ Васильевъ, женатый на Екатеринѣ Николаевнѣ Лавровой, дочери извѣстнаго въ свое время пѣвца Лаврова. Екатерина Николаевна на сценѣ Московскаго Малаго театра была прекрасной исполнительницей характерныхъ ролей. Она не была актрисой національной съ преобладающимъ бытовымъ характеромъ, скорѣй всего это была актриса европейская въ полномъ смыслѣ этого слова, болѣе способная къ созданію характеровъ, чѣмъ типовъ ¹⁾). Дочери ихъ: Вѣра, недавно умершая ²⁾ и

¹⁾ † 1877 г.

²⁾ † 1905 г.



С. В. ВАСИЛЬЕВЪ.
СО СТАРИННАГО ДАГЕРОТИПА, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ

Надежда Сергѣевна, заслуженная артистка Императорскихъ театровъ—актрисы съ несомнѣннымъ дарованіемъ. Наконецъ, братъ Сергѣя Васильевича, Павелъ, игравшій большею частью въ провинціи, былъ высоко талантливымъ актеромъ ¹⁾, не уступавшимъ въ исполненіи нѣкоторыхъ ролей, какъ, напримѣръ, въ Любимѣ Торцовѣ или Красновѣ, даже самому Прову Садовскому.

Сергѣй Васильевичъ происходилъ изъ небогатой семьи. Родился въ Москвѣ въ 1827 г. Когда ему исполнилось 12 лѣтъ, его опредѣлили въ Московское Театральное училище. Вотъ что рассказываетъ режиссеръ Соловьевъ о первыхъ его шагахъ на сценическомъ поприщѣ. «Однажды—пишетъ онъ—послѣ репетиціи въ Маломъ театрѣ я отправился въ фойе этого театра заниматься съ однимъ изъ моихъ учениковъ, П. Степановымъ. Поговоривъ съ нимъ, я уже хотѣлъ уйти, но въ это время увидѣлъ молодого человѣка, скромно стоявшаго въ углу фойе. Онъ былъ средняго роста, съ миловиднымъ симпатичнымъ лицомъ и съ черными глазами, которые смотрѣли умно и пытливо. На мой вопросъ—кто онъ и зачѣмъ здѣсь? онъ отвѣчалъ:—«я экстернъ воспитанникъ: вы позволили къ вамъ приходиться всѣмъ экстернамъ воспитанникамъ, которые желаютъ учиться драматическому искусству, поэтому я и пришелъ». Въ школѣ вы учитесь какому-нибудь искусству, танцамъ, музыкѣ? спросилъ я его. Какъ же, я учусь играть на флейтѣ. «Прекрасно»; что же васъ заставило теперь обратиться ко мнѣ? Вѣдь и музыкантомъ быть дѣло не дурное. Но я знаю, что никогда не сдѣлаюсь хорошимъ музыкантомъ.—А сдѣлаться хорошимъ актеромъ надѣетесь? Онъ сконфузился, опустилъ глаза и вполголоса произнесъ: по крайней мѣрѣ, я очень люблю это искусство.—Есть у васъ чтонибудь готовое, роль какая-нибудь?—Есть; я слышалъ, что вы хотите ставить «Кетли», такъ я и выучилъ роль Рутли; сдѣлайте милость, потрудитесь меня прослушать. Сказавъ это, онъ подаль мнѣ свою роль и началъ читать, но нѣтъ! не читать, а играть. въ полномъ смыслѣ этого

¹⁾ † 1879 г.

слова и, несмотря на все неудобство и неловкость играть одному, без всякой сценической обстановки, онъ игралъ съ истиннымъ увлеченіемъ; конечно, были видны неопытность и незнаніе сцены, но за то въ каждомъ словѣ была слышна и правда и истинное чувство, все было просто, естественно и во всемъ кипѣла жизнь. Роль Рутли чисто комическая, въ ней на каждомъ шагу встрѣчаются положенія, соблазняющія на фарсъ; но у него въ продолженіе всей роли не было и малѣйшаго намека на что-либо подобное, что свидѣтельствовало о его природномъ изящномъ вкусѣ: онъ инстинктивно понималъ, что фарсъ всегда обличаетъ въ актерѣ или вліяніе дурной школы или отсутствіе истиннаго дарованія. Однимъ словомъ—заканчиваетъ Соловьевъ—это былъ драгоценный самородокъ, свѣтлое утро, обѣщавшее прекрасный день. И обѣщаніе сбылось, потому что этотъ молодой человѣкъ былъ Сергѣй Васильевичъ Васильевъ¹⁾. Дебютъ его на сценѣ Малаго театра состоялся 5-го іюня 1844 года, въ вышеозначенной роли въ пьесѣ, передѣланной съ французскаго Ленскимъ: «Кетли или возвращеніе въ Швейцарію». Успѣхъ былъ положительный и дебютантъ былъ принятъ въ Московскую труппу на окладъ въ 500 руб. На первыхъ порахъ онъ игралъ только однѣ водеvilныя роли, преимущественно простаковъ. И эти роли въ его исполненіи выходили необыкновенно жизненными и правдивыми. Отличительными чертами его дарованія были непринужденная веселость и беззаботная шаловливость, всегда возбуждающія симпатіи публики. Отъ смѣха его вѣяло чѣмъ-то бодрящимъ, свѣжимъ, успокоительно дѣйствующимъ на душу. Совершенно справедливо про него сказалъ поэтъ А. Плещеевъ:

«И твой юморъ правдивый много
Мгновеній свѣтлыхъ намъ дарилъ».

Изъ водеvilныхъ ролей наиболѣе удачныхъ въ репертуарѣ Васильева были роли: «Жужу» въ Парикахъ и Ганца въ «Заколдованномъ Принцѣ». Последняя роль, какъ извѣстно, не чужда драматизма, что дало возмож-

¹⁾ Изъ воспоминаній стараго режиссера Московскаго театра. (Русскій Архивъ 1873 г. № 10).

ность нашему актеру выказать присущій ему и драматическій талантъ. Хорошъ онъ былъ и въ роли Емели («Простушка и воспитанная»). Эта роль послужила какъ бы прототипомъ для созданія ролей молодыхъ купчиковъ репертуара Островскаго. Въ исполненіе ея онъ вносилъ много народнаго юмора и молодой симпатичной удачи.

Московская публика, привыкая видѣть Васильева только въ роляхъ комическаго репертуара, преимущественно въ роляхъ французскихъ водевилей въ голубомъ фракѣ и рыжемъ парикѣ, не догадывалась, что подъ этимъ шутовскимъ нарядомъ скрывался недюжинный драматическій талантъ, поразившій зрителей впервые своею силой 14-го января 1853 г. въ роли Бородкина («Не въ свои сани не садись»). Тутъ игра Васильева была до нельзя проста и задушевна. Въ первомъ дѣйствіи въ разговорѣ съ Маломальскимъ и Русаковымъ онъ простодушенъ, но не смѣшенъ. Въ сценѣ съ Дуней— онъ весь воплощеніе искренней и глубокой любви. Заключительныя слова этой сцены: «помни, Дуня, какъ любилъ тебя Ваня Бородкинъ»—трогали и даже потрясали зрителя. Современный критикъ Т. Филипповъ даетъ такой отзывъ объ исполненіи имъ этой роли: «Послѣ представленія этой комедіи г. Васильевъ выросъ въ нашихъ глазахъ. Успѣхъ его есть общая радость, которую мы раздѣляемъ всей душой»¹⁾. Много безпечной и веселой удачи вносилъ Васильевъ въ исполненіе роли Гриши Разлуляева («Бѣдность не порокъ») и необыкновенно трогательную простоту въ роль Милашина («Бѣдная невѣста»), но коронная роль, которую по справедливости можно назвать вѣнцомъ всѣхъ созданныхъ имъ ролей, была роль Тихона въ «Грозѣ». Тихонъ въ исполненіи Васильева являлся передъ зрителемъ личностью, преисполненной глубокаго драматизма. Забитый, обезличенный, подавленный деспотизмомъ матери, онъ только и помышляетъ о томъ, какъ бы вырваться на волю, но воля въ его представленіи соединена съ пьянствомъ и разгуломъ. Не имѣя силъ свергнуть этотъ ненавистный ему семейный гнетъ, онъ страдалъ, а вмѣстѣ съ нимъ и зритель.

¹⁾ «Москвитянинъ» 1853 г. № 7.

Въ первомъ актѣ,—пишетъ Коропчевскій ¹⁾),—въ сценѣ поученія, какое ему читаетъ Кабаниха, онъ имѣлъ видъ измученнаго, обезсиленнаго человѣка. Замѣтно было, что придирки матери и вѣчныя повторенія правиль о покорности родителямъ довели его до изнеможенія, и онъ можетъ только автоматически подтверждать свою почительность. Только, когда мать касалась его жены, Тихонъ настораживался и оживлялся, какъ это бываетъ, когда затрогиваютъ самое чувствительное мѣсто души. Уже этого діалога было достаточно для характеристики Кабанова, съ его сдержанностью чувства и затаенною болью отъ непрерывнаго, неумолимаго гнета. Въ слѣдующей коротенькой сценѣ, когда онъ урывался отъ жены, чтобы выпить у Дикого, онъ давалъ видѣть человѣка, который спѣшитъ туда не ради веселья, а ради забвенья, чтобы хоть на минуту да почувствовать себя свободнымъ. Своимъ бойкимъ отвѣтомъ сестрѣ: «угадала, братъ», онъ вызывалъ смѣхъ публики, но подъ этой удалью чувствовалось что-то невеселое, щемящее душу. Трудно было бы сказать, чѣмъ именно, но уже первымъ актомъ Кабановъ заслуживалъ глубокое сожалѣніе и заставлялъ видѣть въ себѣ одну изъ самыхъ несчастныхъ жертвъ «темнаго царства».

Во второмъ дѣйствіи еще виднѣе было, какъ въ немъ боролись три различныхъ чувства и какъ эта борьба была мучительна для него. Это были привычный, сросшійся съ нимъ, страхъ передъ матерью, теплая даже горячая привязанность къ женѣ и неудержимое стремленіе побыть, хотя недолго, на волѣ, почувствовать себя такимъ же человѣкомъ, какъ и другіе. Нота привязанности къ женѣ звучала сильнѣе, замѣтнѣе прочихъ. Онъ искренно и глубоко страдалъ, когда мать заставляла его «приказывать» женѣ; видно было, какого труда стоило ему каждое слово, каждый незаслуженный нравственный ударъ, который онъ, повинувшись непреодолимой для него волѣ, долженъ былъ наносить любимой женщинѣ. Какъ сердечно просилъ онъ у нея прощенія за «обиду», когда остался съ нею вдвоемъ! Какъ изумлялся онъ ея порыву, когда она упрашивала его взять

¹⁾ Статья Д. Коропчевскаго: С. В. Васильевъ («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» 1895—1896 г., приложение 3).

ее съ собой. Какъ мучительно было ему исполненіе обряда земнаго поклона, который Катерина должна была выполнить по требованію свекрови! Какъ въ этой нѣмой сценѣ чувствовались мука и досада, наполнявшія его душу. Въ четвертомъ дѣйствіи, когда Кабаниха уже не спускаетъ глазъ съ растревоженной, испуганной Катерины, Тихонъ нѣжно, то лаской, то шуткой, старался ободрить ее. Когда у нея готово было сорваться признаніе, когда она уже выговаривала первыя слова его, онъ не думалъ о себѣ, о нанесенномъ ему оскорбленіи, онъ заботился только о ней, о томъ, что она можетъ жестоко потерпѣть отъ матери. И даже, когда признаніе было произнесено, онъ, слыша рыданія жены, забывалъ о себѣ, а хотѣлъ только ее приголубить. Онъ не сердился на жену, онъ жалѣлъ ее и только жаловался на мать, что она стояла между ними, не позволяя ему простить ее. Тревога о женѣ брала верхъ надъ страхомъ, и въ немъ проснулась настоящая энергія, когда онъ вмѣстѣ съ другими искалъ Катерину. На него страшно было смотрѣть, когда онъ, переживая смертельную муку, вырывался изъ рукъ матери. Не столько словами, сколько жестами, мимикой онъ и боролся съ матерью и умолялъ ее отпустить его. Послѣдній крикъ его: «Маменька вы ее погубили» былъ ужасенъ, онъ потрясалъ и потомъ долго преслѣдовалъ зрителя.

О силѣ впечатлѣнія игры Васильева на зрителей въ этой роли можно судить по слѣдующему факту. Въ театрѣ на «Грозу» какъ то случайно и, повидимому, въ первый разъ въ жизни попалъ молодой купчикъ. Въ театрѣ его все занимало и интересовало: и занавѣсъ и правдивое изображеніе жизненной драмы, но болѣе всего Тихонъ въ исполненіи Васильева. Все его вниманіе было сосредоточено на этомъ лицѣ, онъ какъ бы съ нимъ вмѣстѣ жилъ и страдалъ. Во 2-мъ дѣйствіи, въ сценѣ прощанія Тихона съ женою и матерью, купчикъ не выдержалъ и зарыдалъ. Когда сосѣдъ спросилъ его, что его такъ тронуло, не судьба ли Катерины, то онъ, махнувъ рукой, со слезами на глазахъ: сказалъ: «А онъ-то! онъ-то! Ему то каково!» Эти слова были лучшей оцѣнкой талантиности Васильева. Кабановъ въ его исполненіи возбуждалъ только одно сочувствіе и сожа-

лѣніе и никакого смѣха, въ чемъ грѣшили послѣдующіе исполнители, игравшіе эту роль въ комическомъ тонѣ.

Лучшей ролью въ русскомъ классическомъ репертуарѣ Васильева была роль Хлестакова въ «Ревизорѣ». Впервые выступилъ онъ въ ней въ апрѣлѣ 1858 года въ бенефисѣ Колосова и игралъ всего нѣсколько разъ. Исполненіе было неподобно. Онъ вносилъ въ него много простодушнаго увлеченія и искренней наивности. Онъ игралъ Хлестакова очень молодымъ, легко отдающимся всякимъ увлеченіямъ. Въ особенности выдвигалъ его крайнее легкомысліе, заставлявшее его безпечально переносить затруднительное положеніе, въ которомъ онъ очутился безъ денегъ, въ незнакомомъ городѣ, а также беззаботно принять на себя роль ревизора. Вранье Хлестакова вовсе не являлось у него пьяной болтовней, какъ у многихъ исполнителей этой роли, а само собой вытекало изъ общаго характера лица. Онъ говорилъ всякій вздоръ подъ вліяніемъ какого-то вдохновенія. Въ общемъ исполненіе имъ этой роли производило на зрителя вполнѣ художественно-законченное впечатлѣніе. По словамъ Коропчевскаго, это былъ лучший Хлестаковъ, какого видѣла Московская сцена.

Васильевъ игралъ и Митрофанушку въ «Недорослѣ». Коропчевскій видѣлъ въ лицѣ его характерное изображеніе Митрофанушки. Это былъ большой ребенокъ, простодушный, наивный, еще играющій въ игрушки. (Въ первомъ дѣйствіи онъ появлялся съ дѣтской телѣжкой на длинной палкѣ). Его нельзя было назвать идиотомъ, въ немъ не проглядывало и признаковъ будущаго изверга. Онъ просто являлся олицетвореніемъ воспитательнаго идеала матери: глупымъ, лѣнивымъ и своевольнымъ.

Отличительная черта комизма Васильева это—громадная внутренняя сила, которая проглядывала у него въ каждомъ движеніи, въ каждомъ мускулѣ лица. Часто одно безмолвное появленіе его на сценѣ уже возбуждало смѣхъ зрителей, и нельзя сказать, чтобы этотъ смѣхъ возбуждался фигурой актера или какими-нибудь особыми внѣшними приѣмами игры: ничего этого не было. Это была одна только неподобная мимика, въ которой у него не было соперниковъ. Кромѣ того, онъ обладалъ удиви-

тельною способностью: однимъ жестомъ, движеніемъ дать поясняющій мазокъ характеру изображаемаго лица.

Въ одной пьесѣ онъ игралъ мастерового, сидѣвшаго спиной къ публикѣ и красившаго, мурлыча пѣсно, стѣну. Руки у него заняты, нечѣмъ почесать спину. Васильевъ повелъ только плечами. Это движеніе было такъ естественно у маляра при работѣ, что публика угадала это желаніе и наградила артиста аплодисментами даже за такую мелочь.

Скончался Сергѣй Васильевичъ сравнительно въ раннихъ годахъ въ полномъ расцвѣтѣ своего чуднаго таланта. Конецъ его сценической дѣятельности былъ трагиченъ. Онъ ослѣпъ. Однажды постомъ пріѣхалъ его навѣститъ помощникъ режиссера Соловьевъ съ однимъ актеромъ. Наступалъ вечеръ. Было темно. Подали свѣчи. Сергѣй Васильевичъ, разговаривая, наложилъ табакъ въ трубку и пошелъ закурить ее къ свѣчкѣ. По дорогѣ ему что-то попало въ глазъ. Онъ сталъ протирать глазъ, но, вдругъ весь поблѣднѣвъ, онъ остановился въ какой-то окаменѣлой позѣ. Глаза его смотрѣли безсознательно. «Сережа, что съ тобой?»—спросилъ Соловьевъ. «Господи, что-жъ это такое? вѣдь я ничего не вижу однимъ глазомъ!» И, закрывъ лицо руками, онъ бросился въ кресло и зарыдалъ.

Испробовавъ въ Москвѣ всевозможныя медицинскія средства, онъ рѣшился ѣхать за границу. Передъ отъѣздомъ, хотя и съ потухающимъ зрѣніемъ, всетаки онъ продолжалъ играть и восхищать публику созданіемъ ролей: Брускова въ «Чужомъ пиру похмѣлье» и франта въ драмѣ «Три сердца». Лѣченіе за-границей дало ему нѣкоторое облегченіе, но оно было временное, и зрѣніе постепенно стало помрачаться съ большею силой. Онъ уже не могъ читать, но все еще продолжалъ играть. Послѣднія роли онъ училъ уже съ голоса. Ихъ читала ему его жена. Совсѣмъ слѣпымъ Васильевъ появился 7-го декабря 1860 г. въ ея бенефисѣ, въ пьесѣ: «Картина семейнаго счастья». Служить уже больше онъ не могъ и принужденъ былъ покинуть сцену. 27-го января 1861 г. ему былъ данъ прощальный бенефисъ. Между прочимъ, въ програмѣ спектакля шелъ водевилъ Соловьева: «Что имѣетъ не хранимъ»; роль Марковкина была коронной ролю Васильева.

Онъ игралъ ее въ послѣдній разъ. Одѣваясь передъ спектаклемъ въ своей уборной, онъ горько плакалъ. Этими слезами онъ прощался со всѣмъ, что онъ такъ любилъ, съ чѣмъ сжился и что долженъ навсегда покинуть. Въ сценѣ, гдѣ жена Марковкина упрекаетъ мужа, что онъ ничего не дѣлаетъ, на что онъ возражаетъ: «Ахъ, матушка, какія вы, право! Вѣдь я свою работу работать не могу: глаза плохи, и радъ бы да не могу». Васильевъ перефразировалъ эти слова: «Ахъ, матушка, какія вы, право! Вѣдь я свою работу работать не могу, потому что совсѣмъ ослѣпъ». Проговоривъ это, онъ не могъ сдержаться и зарыдалъ. Вотъ что писалось въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» по поводу этого спектакля ¹⁾: «Сколько лѣтъ ни посѣщаемъ мы театра, а никогда не были свидѣтелями такого грустнаго спектакля. То были для насъ похороны любимаго артиста. Мы помнимъ похороны Мочалова, Мартынова, Гоголя, но не выносимъ изъ нихъ такого грустнаго впечатлѣнія, какое вынесли изъ этого прощальнаго бенефиса Васильева. Тогда хоронили мы мертвыхъ, а со смертью спорить не станешь. «Таковъ нашъ жребій—всѣмъ живущимъ умирать»—сказалъ Шекспиръ. Но здѣсь хоронили мы живого человѣка, молодого, полного силъ, таланта, любви къ искусству и заживо для него умиравшаго, и прощаніе съ этимъ живымъ покойникомъ было тяжелѣе прощанія съ настоящимъ мертвецомъ. Публика, и дамы и мужчины, плакали на этомъ прощальномъ спектаклѣ. Васильевъ за слѣпотой не могъ уже самъ ходить по сценѣ, его водили игравшіе съ нимъ актеры и актрисы. По окончаніи водевиля вызовамъ Васильева не было конца; плакалъ самъ бенефициантъ, плакала публика, плакали выводившіе его на вызовъ публики товарищи—актеры и актрисы. Наконецъ, съ Васильевымъ сдѣлалось дурно и онъ не могъ уже явиться на вызовъ». Московское общество почтило даровитаго актера и въ честь него устроило въ купеческомъ клубѣ обѣдъ, за которымъ присутствовало болѣе 200 человѣкъ—представителей искусства, литературы и науки.

¹⁾ «Московскія Вѣдомости» 1862 г. № 132.



Г. ВЛАДИМИРОВЪ ВЪ ТАНЦЪ «ПОЛОВЕЦКАЯ ПЛЯСКА»
ОПЕРА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Поэтъ А. Н. Плещеевъ прѣвѣтствовалъ Сергѣя Васильевича слѣдующимъ стихотвореніемъ:

Друзья свободнаго искусства
 Тебѣ, артистѣ нашѣ дорогой,
 Съ стѣсненнымъ сердцемъ, съ грустнымъ чувствомъ
 Несуть прѣвѣтъ прощальный свой.
 Ты честно шель прямой дорогой,
 Искусству честно ты служилъ,
 И твой юморъ правдивый много
 Мгновеній свѣтлыхъ намъ дарилъ.
 Не въ мишурѣ, не въ ложныхъ блестяхъ
 Являлся ты передъ толпой, —
 Ты на сценическихъ подмосткахъ
 Былъ человѣкъ, а не герой!
 Осмыслить пошлая явленья
 Вседневной жизни ты умѣлъ,
 И чистый пламень вдохновенья
 Въ душѣ художника горѣлъ.
 Смѣялись мы, когда предъ нами
 Лгаль съ увлеченьемъ Хлестаковъ...
 Глубоко трогаль насъ слезами
 Своими Тихонъ Кабановъ,
 Но вотъ недугъ неумолимый
 День отъ очей твоихъ сокрылъ, —
 И разстаешься ты съ любимой
 Тобою сценой въ цвѣтѣ силъ.
 И грусть намъ въ сердце западаетъ,
 И слышу я со всѣхъ сторонъ:
 «Васильевъ сцену покидаетъ,
 Но позабыть не буденъ онъ!»¹⁾

Большому актеру отъ почитателей таланта поднесенъ былъ въ серебряной вазѣ очень цѣнный денежный подарокъ съ подписнымъ листомъ, на которомъ было болѣе 200 подписей лучшихъ Московскихъ фамилій.

¹⁾ Стихотворенія А. Н. Плещеева. 1898 г. стр. 149.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Деньги эти предназначались на поѣздку за-границу для лѣченія. Но Васильевъ за-границу не поѣхалъ. На вопросъ извѣстнаго театрала Родиславскаго, почему онъ не ѣдетъ—онъ отвѣтилъ: «зачѣмъ я поѣду? Я знаю, что меня вылѣчить невозможно. Повѣрьте, еслибъ мнѣ сказали, что меня можно вылѣчить, а потомъ я буду весь вѣкъ ходить по-міру или отправлюсь на каторгу, я бы поѣхалъ и на такомъ условіи. Здѣсь, по крайней мѣрѣ, я дома, окруженъ всѣми, кто меня любить и кого я люблю»,—добавилъ онъ, обнимая двухъ маленькихъ дочерей, въ это время къ нему подбѣжавшихъ. Въ апрѣлѣ 1861 г. Васильевъ былъ уволенъ отъ службы съ полной пенсіей. Но мысль, что его артистическая карьера кончилась навсегда, на него дѣйствовала разрушительно и 5-го іюня 1862 года знаменитый актеръ-слѣпецъ скончался, оставивъ по себѣ память, какъ о личности, для которой судьба не поскупилась и своими счастливыми и несчастными дарами. Похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

(СЕЗОНЪ 1911—12 года).

Н. ТАМАРИНА (ОКУЛОВА).



В отчетный сезонъ повторенъ былъ прошлогодній опытъ приглашенія ряда извѣстныхъ артистокъ и артистовъ, смѣнявшихъ другъ друга въ качествѣ гастролеровъ въ антуражѣ небольшой постоянной труппы, значительно обновленной. Всего въ теченіе сезона дано было 88 спектаклей.

Для открытія сезона, 17 сентября 1911 г., представлена была въ 1-й разъ новая (шла впервые 26 октября 1910 г. въ «Comédie-Française») комедія въ 4 д. Пьера Вольфа (Pierre Wolff)—«Les marionnettes». Въ главной роли—Fernande de Monclars—дебютировала молодая артистка театра

«Одеонъ» г-жа Селіа (M-Ile Céliat); въ отвѣтственныхъ мужскихъ роляхъ выступили также дебютанты: г. Барре, (m-г Félix Barré), изъ театра Réjane г. Монто (m-г Roger Monteaux), изъ театра «Водевиль» и г. Северень (m-г Gaston Séverin), изъ театра «Одеонъ».

Первый игралъ роль Ferney; второй—Pierre Varreine, а третій—Roger de Monclars.

Другія роли играли: г.г. Henri Coste (Niserolles), Paul Robert (Duc de Ganges), Raoul Terrier (Valmont), Camille Bert (Trévoux), г-жи: Betty Dausmond (Lucienne de Lussy), M-me Catherine Laugier (Madame de Lancey), m-me Louise Dauville (Baronne Durieu), г.г. Saint-Bonnet, Laforest, Léon, Bruno, Perret, г-жи Ninove, Renée, Desprez, Devaux.

Пьеса Вольфа даетъ живую картину современной жизни, въ которой люди играютъ тѣ или иныя роли, подобно кукламъ въ театрѣ марионетокъ; при помощи фигурокъ кукольнаго театра двое изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ пьесы дѣлятся между собою мыслями, открываютъ свои чувства, свои душевные порывы; зтотъ діалогъ написанъ блестяще и даетъ благодарный матеріалъ артистамъ.

Пьеса написана литературно, и особенно хорошо съ психологической стороны обрисована героиня, завоевывающая любовь мужа и возрождающая его нравственно.

Любовь Фернанды-де Монкларъ (г-жа Селіа), робкой, неловкой провинціалочки, къ блестящему мужу, Роже (г. Северень), женившемуся на ней для поправленія своихъ дѣлъ и цинично заявляющему женѣ, что она должна довольствоваться лишь позволеніемъ его обожать себя, не стѣсня мужа въ «срываньи цвѣтовъ наслажденіи»,—эта любовь—исключительная, она «сильна, какъ смерть». Фернанда увѣрена, что такая любовь должна побѣдить.

А побѣда не легка. Послѣ жестокаго заявленія мужа, что онъ не любитъ Фернанды, что онъ свободенъ въ своихъ увлеченьяхъ, оскорбленная, но не переставшая любить женщина, пересиливъ себя, играетъ въ жизни комедію мнимой измѣны мужу, во время которой встрѣчается

съ настоящей любовью хорошаго человѣка Варрена (г. Монто), любовью, сулящей ей спокойное счастье, взамѣнъ гадательнаго еще и не завоеваннаго пока счастья съ супругомъ. Но боязнь новой «пробы» союза съ мужчиной и сознание, что у женщины настоящей и единственной любовью, большею частью, бываетъ лишь первая любовь, спасаютъ семейный очагъ Фернанды и Роже.

Роль послѣдняго блѣдна, но великолѣпны роли Фернанды, чистаго Варрена и милаго добряка дяди (г. Барре), сообщника Фернанды въ ея «игрѣ»; яркія фигуры свѣтскихъ распутныхъ дамочекъ и эпикурейца-холостяка Низероля (г. Костъ).

Эффектна сцена, когда Фернанда говоритъ по телефону съ пустымъ пространствомъ, какъ бы назначая свиданье любовнику, замѣтивъ, что мужъ, начавшій уже ревновать, подслушиваетъ ее.

Въ лицѣ дебютантки, m-lle Селіа, совсѣмъ еще юной артистки, обратившей на себя вниманіе еще въ Консерваторіи по драматическому классу г. Поль Мунэ и выгодно зарекомендовавшей себя въ «Одеонѣ», въ драмѣ Фелье «Le sphinx» мы познакомились съ выдающимся дарованіемъ. Артистка обладаетъ красивымъ, звучнымъ голосомъ, яркимъ темпераментомъ, искреннимъ лиризмомъ и превосходною дикціею; прибавьте къ этому дѣвственно-стройную фигуру, рѣдко-красивое лицо съ жгучими черными глазами, юность (артисткѣ—21 годъ), и вы согласитесь, что всѣ эти плюсы заставляютъ забывать о нѣкоторыхъ недостаткахъ—неровностяхъ игры, иногда рѣзкости движеній и интонацій въ сильныхъ мѣстахъ роли. Г-жу Селіа благословилъ поѣхать въ Россію на первыя роли, чтобы играть, а не ожидать томительно работы въ Парижѣ, гдѣ молодежи трудно попадать въ репертуаръ, старый люСимецъ Петербурга, г. Гитри, артистъ реальной школы игры, которую онъ заимствовалъ у русскихъ артистовъ и которая привела въ восторгъ парижанъ, оцѣнившихъ правду его исполненія; эта правда, соединенная съ красотой французской классической манеры и ея образцовой декламациею, чаруетъ насъ и въ г-жѣ Селіа. Послѣдняя счастливо взяла «son bien» и у Поль-Мунэ (красота павоса и

пѣвучей декламации), и у Гитри (простота и сила страсти), и у Антуана (бывшаго основателя «Théâtre Libre», нынѣ стоящаго во главѣ Одеона и сторонника сценическаго натурализма и непосредственности исполнения).

Г. Северенъ пять лѣтъ служилъ въ «Одеонѣ», а въ «Свободномъ театрѣ» Антуана игралъ роль Вронскаго въ передѣлкѣ Батайля изъ «Анны Карениной».

Г. Монто—ученикъ извѣстнаго артиста «Comédie»—г. Фероди—играетъ искренно, горячо, у него отличная дикція, пріятный голосъ; къ сожалѣнію, внѣшнія данныя артиста бѣдны для амплуа драматическихъ премьеровъ.

Г. Барре—еще молодой актеръ на комическія и характерныя роли,—ученикъ недавно умершаго знаменитаго Вормса, удачно игравшій роль Фуше въ «Мадамъ Санъ-Жень» Сарду, во время послѣднихъ гастролей въ С.-Петербургѣ г-жи Режанъ.

Пьесу сыграли, вмѣсто обычныхъ 4-хъ, 5 разъ.

24 сентября въ первый разъ поставили пьесу «Le bois sacré» (шла въ русскомъ переводѣ, на сценѣ Спб. Малаго, Суворинскаго, театра, подъ заглавіемъ «Красная ленточка»; въ оригиналѣ впервые пьеса поставлена въ Парижскомъ театрѣ «Варьете» 22 марта 1910 г.)? Въ этомъ спектаклѣ дебютировали г-жа Доссмонъ (m-lle Betty Dausssmond) изъ театра «Мишель», (этимъ лѣтомъ играла въ Renaissance), г-жа Ложье (m-me Catherine Laugier) изъ театра Ренессансъ и г. Костъ (m-r Henri Coste) изъ театра «Одеонъ».

Заглавіе пьесы—«Священный лѣсъ»—символизируетъ сатирическое изображеніе «дебрей» Министерства изящныхъ искусствъ, въ которомъ присужденіе орденскихъ знаковъ «почетнаго легіона» за заслуги въ области литературы и художествъ зависитъ въ большей степени отъ донъ-жуанства «власть имущихъ», чѣмъ отъ дѣйствительныхъ заслугъ аспирантовъ, а въ особенности аспирантокъ, которымъ женскія чары могутъ замѣнить талантъ для полученія «красной ленточки».

Въ пьесѣ фигурируетъ комическая фигура безшабашнаго прожигателя

жизни, «графа Закускина», который на афишахъ именуется сербомъ Забуричемъ. Эту роль-карикатуру пришлось исполнить дебютанту, г. Косту, извѣстному комику, прослужившему 10 лѣтъ въ «Одеонѣ» и совершавшему турне съ Кокленомъ старшимъ.

Дебютантка—г-жа Бетти Досмондъ—восходящая звѣздочка въ Парижѣ, гдѣ она и теперь уже является лучшей молодой артисткой на роли «бѣдовухъ» дѣвушекъ-подростковъ и вообще *injénes comiques*. Этимъ лѣтомъ она дѣлала полные сборы въ театрѣ «Ренессансъ» въ роли «Petite peste». У артистки—задорное милое личико, гибкая тоненькая фигурка, симпатичный щебечущій голосокъ, масса естественной наивности и живого юмора, своеобразно-забавныя интонаціи и море веселости. Въ «Bois sacré» г-жѣ Досмондъ пришлось играть вторую и не совсѣмъ своего амплу роль—легкомысленной жены «директора» министерства изящныхъ искусствъ, но и здѣсь сразу она показала свое дарованіе.

Большой успѣхъ имѣла русская пляска, исполненная г-жей Досмондъ и г. Костомъ.

Главную роль Франсины Маржери, «всѣми правдами и неправдами» добивающейся «красной ленточки», играла г-жа Ложье изъ театра «Ренессансъ», эффектная и опытная артистка на роли въ комедіяхъ. Ей удалось живо изобразить переломъ въ душѣ героини пьесы, когда она видитъ, какую опасную «игру» она затѣяла и какъ ея мужъ (г. Северень), начавшій, въ ея интересахъ, ухаживать за женой директора, переходитъ границы «игры»; Франсина отказывается отъ «ленточки» за свои, имѣющіе успѣхъ скандала, «свѣтскіе романы» и увозитъ мужа отъ соблазновъ въ деревню.

Замѣтно выдвинулся въ отчетномъ сезонѣ молодой артистъ г. Терье своей веселой и бойкой игрою въ роли де-Фаргетъ; артистъ превосходно держится на сценѣ, красиво одѣвается и этимъ скрадываетъ свой маленькій ростъ, нежелательный для ролей молодыхъ повѣсь, которая очень удаются г. Терье.

Г. Делормъ комично сыгралъ папильона—директора.

Другія роли играли: г-жи Рене, Дюпре, Фергоди, Нинювь, Дидье; г. Прево, Ферни, Барре, Беръ, Лафоре, Поль-Роберъ, Сень-Бонне, Леонъ Брюно и Перре. Пьеса прошла 5 разъ.

Для начала спектакля шла пьеска Тристана Бернарда—«La peau de l'ours», впервые шедшая на сценѣ парижскаго театра «Атене» 2 февраля 1907 г. Авторъ весело показываетъ, какъ лакею гостиницы, Теодору (г. Ферни), удается при помощи веселаго актера Ниволена (г. Прево), разыгрывающаго роль восторгающагося и набавляющаго цѣну покупателя, продать съ огромной выгодой старую медвѣжью шкуру простоватому одурченному буржуа Бернару (г. Поль-Роберъ); мелкія роли играли хорошенькая миниатюрная inépue г-жа Дидье, выступившая вмѣсто больной г-жи Аріэль, тоже новой артистки, и г-жа Дюроше. Г-жа Дидье дебютировала въ отвѣтственной роли позже.

1 октября поставлена была новая пьеска въ 4-хъ дѣйств. Пьера Вебера и Анри де Горса (впервые шла въ «Ренессансѣ», въ Парижѣ, 24-го марта 1911 г.)—«La gamine» (Бѣдовая или шальная дѣвченка). Главная роль пьесы (написанная для утонувшей въ прошломъ году красавицы артистки г-жи Лантельмъ)—Колетта—прелестный подростокъ—своевольный и искренній, иногда дѣтски-упрямый, способный на глубокое чувство, но не умѣющій еще въ немъ хорошенько разобраться; эту роль превосходно сыграла г-жа Досмонъ, показавъ, что ея дарованью доступны и лиризмъ и драматизмъ на фонѣ юной, беззаботной веселости и комическихъ положеній.

Въ пьесѣ дебютировалъ въ отвѣтственной роли резонера Верньо— г. Фредерикъ Прево, изъ театра «Атене».

Двѣ старыя дѣвы-тетки хотять выдать замужъ Колетту, не спрашивая о ея симпатіи; ея сердце пока молчитъ, она не сознаетъ, что любить друга своего дѣтства, Пьера (г. Сень-Бонне), на котораго смотритъ, какъ на товарища; но вскорѣ, разставись съ Пьеромъ, Колетта принимаетъ просыпающуюся въ ней любовь къ искусству за любовь къ пожилому художнику Делануа (г. Мори); этотъ послѣдній незамѣтно увлекается

очаровательной «gamine» и она соглашается стать его женой; на счастье Коветты отъ неравнаго брака спасаетъ и ее и Делануа другъ послѣдняго, Симоно (г. Делормъ), а во время явившійся Пьеръ объясняется въ любви Коветтѣ, которая тутъ только видитъ, что всегда любила и ждала именно его, Пьера, Делануа-же сознаетъ, что пора любви для него уже миновала. Пьеса шла, какъ и предъидущія, 5 разъ.

Другія роли играли: г-жи Ложье (Nancy Vallier, любовница Делануа), Довилль (Aglé), Феріель, Дидье, Довилль, Деспре, Фергоди, Селія, Ниновъ, Дево; гг. Ферни, Барре (curé), Поль Робертъ, Перре.

8 октября состоялось 1-е представленіе пьесы въ 3 д. соч. Maurice Hennequin et Pierre Veber—«Noblesse oblige» (впервые шла 6 января 1910 г. въ парижскомъ театрѣ des Nouveautés); въ пьесѣ дебютировали m-me Cécile Didier, изъ театра «Одеонъ», и m-me Louise Dauville изъ театра Сарры Бернаръ, первая въ роли Ivonne, жены барона де Летангъ, а вторая—въ роли La marquise de Kerlandes.

Другія роли играли: гг. Кость (Baron Goujon de l'Etang) Делормъ (забавный Duc de Bliquy), Террье (Lucien Courbois), Прево (Guinand), Лафоре (Lebousier), Сень Бонне (marquis de Kerlande), Барре (Boucardon), Беръ (Liroche), г-жи Ложье (Claire, жена Лабузье), Селія (Juliette), Досмонъ (Emmeline), гг. Поль Робертъ, Eugène Ferny, Леонъ, Перре, Брюно, г-жи Marthe Fergaudy, Дюроше, Раймондъ Аріэль, Деспре.

Пьеса, въ сущности, фарсъ, написана съ тенденціей, что видно изъ самаго заглавія («Положеніе обязываетъ»).

Пьеса уже извѣстна русской публикѣ; ее исполняли въ переводѣ на фарсовыхъ сценахъ подъ заглавіемъ «Крикунъ». Qui pro quo пьесы основано на томъ, что мужа (Baron de l'Etang) принимаютъ за любовника (Лебузье), а послѣдній сходитъ за мужа, оба они—кандидаты на депутатскія мѣста; первый—роялистъ, заставляющій шоффера во время своихъ ночныхъ любовныхъ авантюръ портить республиканскіе памятники, якобы «во имя идеи», а второй—соціалистъ, подъ предлогомъ устройства стачекъ, также ведущій амурныя интрижки. Во время предвыборной кампаніи, благо-



ОТЪЕЗДЪ ФРАНЦУЗСКИХЪ АРТИСТОВЪ ИЗЪ МОСКВЫ ВЪ 1812 Г.
СТАРИННАЯ КАРРИКАТУРА ЭПОХИ.
КЪ СТ. В. МИХАЙЛОВСКАГО «ТЕАТРАЛЬНАЯ МОСКВА ВЪ 1812 Г.».

даря тому, что оба противника «заметали слѣды», происходитъ смѣхотворная путаница. Барона игралъ г. Кость, Лабузье—г. Лафоре.

Г-жа Дидье обнаружила, помимо изящной внѣшности и граціозной маленькой фигурки, хорошее maintien и благородную манеру игры.

Пьесу играли тоже 5 разъ.

Для начала спектакля шла одноактная комедія «L'érebon», соч. m-gs Louis Schneider et André Delcamp, игранная въ первый разъ 10 января 1910 г. въ театрѣ «des Mathurins»; въ ней выступили гг. Ферни (Gatigni), Прево (Delormel), Брюно (Justin) и г-жа Ninove (Cécile Delormel).

15 октября состоялось первое представленіе комедіи въ 3 д. соч. Henri Kistemaekers «Le marchand de bonheur» (впервые поставлена была въ парижскомъ театрѣ «Водевиль» 15 октября 1910 г.).

Главная мысль пьесы—«счастья деньгами не купить», и авторъ хочетъ доказать, что даже добрыя дѣла, совершенныя при помощи золота, не приводятъ къ счастью.

Мысль эта съ одной стороны—пропись, съ другой-же стороны положенія, показываемыя авторомъ, могли-бы имѣть и счастливый исходъ при иномъ степеніи обстоятельствъ, и авторъ, преслѣдуя свою тезу, увлекается и готовъ доказывать, что даже безкорыстныя благодѣянія богача напрасны и гибельны. Что-же? Не надо никому оказывать благодѣяній? Благодѣянія ведутъ всегда къ несчастью? Благодарности нѣтъ? Никогда?

Герой пьесы, миллионеръ Рене Бризе (г. Монто) хочетъ дать счастье людямъ, съ которыми его сводитъ судьба. Онъ и является «продавцомъ» или, вѣрнѣе, сѣятелемъ счастья. Но авіаторъ Ферье (г. Лафоре), которому онъ помогаетъ соорудить аппаратъ, разбиваетъ сначала свою семейную жизнь, а затѣмъ разбивается и самъ; маленькая актриска Жинетта Дюбрель (г-жа Дидье), которую Бризе своей поддержкой, чисто дружеской, спасаетъ отъ участи фигурантки-кокетки, только страдаетъ, безнадежно полюбивъ своего благодѣтеля, и едва не разрушаетъ его собственнаго счастья попыткой изъ ревности разорвать его связь съ артисткой Моникой Меранъ (г-жа Ложье). Въ этой пьесѣ выдавались трогательная,

полная задушевности, игра г-жи Дидье и прекрасное исполненіе роли неудачливаго благодѣтеля г-номъ Монто.

Типичную фигуру опереточнаго пѣвца—донъ-жуана, Барруа, создалъ г. Камиль Беръ.

Другія роли играли: г-жи Феріель (жена авіатора Феррье), Аріэль, Довилль, Фьеръ, Ниновъ, Деспре, Дево, Дюроше, Массаръ; гг. Северенъ (Фортюне), Барре (Мурмелонъ), Делормъ (Лепренсъ), Террье (Лулу), Сень-Бонне, Кость, Ферни, Поль Роберъ, Прево, Леонъ, Брюно, Перре.

Для начала спектакля шла пьеска въ 1 д., соч. George Courteline (впервые поставленная въ парижскомъ театрѣ Grand Guignol 13 апрѣля 1897 г.)—«Monsieur Badin». Играли въ ней гг. Сень-Бонне, Ферни и Перре.

22 октября шла впервые въ С.-Петербургѣ, для гастролі г-жи Дорзіа (m-me Gabrielle Dorziat), серьезная комедія въ 4 д., соч. Капюса—L'avanturier», написанная для создавшаго въ Парижѣ, при первой постановкѣ пьесы на сценѣ театра «Porte St.-Martin», 4 ноября 1910 г., главную роль «авантюриста», Этьенна Ронсонъ, г. Гитри; роль эта—особенная, специально придуманная авторомъ для состарѣвшагося артиста на роли героевъ; по пьесѣ Этьенну—42 года, что и позволило играть ее 63-хъ лѣтнему Гитри, желающему еще блистать на сценѣ своимъ сохранившимся темпераментомъ, но не могущимъ уже, по внѣшнимъ даннымъ, изображать влюбленныхъ юношей.

Въ молодыхъ лѣтахъ Этьеннъ (г. Мори) запутался, скомпрометировалъ себя и вынужденъ былъ уѣхать, чтобъ начать новую жизнь, въ африканскую колонію Сенегаль. Оттуда доходитъ во Францію слухъ о томъ, что Этьенъ вызвалъ политическое осложненіе, ранивъ въ Африкѣ туземца. Слухъ передается въ извращенномъ видѣ, и дядя Этьена, богатый фабрикантъ Геруа (г. Барре), считаетъ племянника «темнымъ пятномъ» семьи. Кредитъ и дѣла дяди-«авантюриста», мѣтящаго попасть на вліятельный государственный постъ и передавшаго дѣла сыну Жаку (г. Северенъ), падаютъ. Геруа—наканунѣ краха, благодаря неумѣлости и расточительности сына; въ это время возвращается Этьенъ, возвращается реабилитированнымъ и миллионеромъ. Онъ готовъ спасти родственниковъ, особенно послѣ горя-

чихъ просьбъ любимой имъ невѣстки Жака, Женевьевы (г-жа Дорзіа), увлекающейся пошлякомъ Варезомъ (г. Сень-Бонне). Жакъ рѣшилъ было застрѣлиться, но Женевьева находитъ его прощальное письмо къ женѣ, Мартѣ (г-жа Селіа), и идетъ къ Этьенну, чтобы сказать ему, что не любить оказавшагося недостойнымъ ея Вареза, а полюбила его, «авантюриста». Все кончается благополучно, Варезъ - же женится на ловкой и бойкой Люсьеннѣ (г-жа Аріэль), дочери искательницы приключеній—баронессы (г-жа Феріель), воспитавшей и Люсьенну по методу своей «школы». Г-ну Мори мало подходила пламенная роль Этьенна, хотя умный и даровитый артистъ сыгралъ ее выразительно и характерно. Г-жа Дорзіа—красивая артистка, съ успѣхомъ сыграла благодарную роль Женевьевы и выдалась въ роли Люсьенны хорошенькая г-жа Аріэль. Другія роли играли: г-жи Ниновъ, Деспре, Фергоди, Дидье, Дево и Массарь.

29 октября, для второй гастрولي г-жи Дорзіа, возобновили старую мелодраму въ 4 д., соч. Фелье,—«Le sphinx», гдѣ двухъ героинь - соперницъ, Бертю де Савиньи и Бланшъ де Шелль, прекрасно, съ большимъ драматизмомъ сыграли г-жи Дорзіа и Селіа, причѣмъ послѣдняя особенно отличилась въ послѣдней сценѣ самоотравленія. Другія роли пьесы исполнялись г-жами Ниновъ и Дево и г.г. Камиль Беръ, Северень, Мори, Делормъ, Монто и Террье.

Передъ главной пьесой спектакля шла ком. въ 1 д. Тристана Бернара—«L'incident du 7 avril» (поставлена впервые въ Парижѣ, въ театрѣ «Атене», 20 мая 1911 г.); играли въ ней г-жи Дидье, Досмонъ и Деспре и г.г. Сень-Бонне, Лафоре, Барре, Ферни, Костъ, Поль Роберъ, Леонъ, Прево, Перре и Брюно. Пьеса представляетъ собою легкую сатиру на увлеченіе женщинъ адвокатурой.

5 ноября поставили новую пьесу въ 3 д., соч. Геннекена и Митчеля—«Aimé des femmes» («Дамскій любимецъ»), имѣвшую и у насъ такой-же успѣхъ, какъ и въ Парижѣ, гдѣ пьеса шла впервые 2 мая 1911, на сценѣ театра «Palais-Royal». Пьеса изобилуетъ комическими сценами и вызываетъ взрывы смѣха. Главную роль приказчика моднаго магазина, боль-

стительнаго Блеза Пессака, благодаря которому всѣ кліентки старой фирмы двухъ компаньоновъ—Пажвена и Плантюреля, измѣнили ей для конкурента, обзаведшагося «магнитомъ», превосходно игралъ г. Террье.

Дѣло грозитъ крахомъ; надо-бы переманить Пессака, но пожилые Пажвенъ (Кость) и Плантюрель (Прево) дрожать за свои домашніе очаги: у нихъ обоихъ—молоденькія жены (г-жи Дидье и Ложье), которыя могутъ не устоять, какъ и заказчицы, передъ чарами Пессака. Въ концѣ концовъ коммерческіе расчеты берутъ верхъ надъ опасеніемъ получить рога и Пессакъ переходитъ къ компаньонамъ, а за нимъ идутъ заказчицы и барыши. У Пессака ведется запись на часы свиданій въ его свободный день—среду, но къ нему равнодушна очаровательная веселая гризеточка Мари-Анжъ (г-жа Досмонъ), въ которую онъ влюбляется тѣмъ сильнѣе, чѣмъ она къ нему холоднѣе. По ея капризу, онъ назначаетъ въ среду свиданіе обѣимъ хозяйкамъ; патроны, каждый порознь, находятъ въ его книжкѣ запись: «среда — хозяйка». Оба супруга успокаиваютъ себя мыслью, что это—жена компаньона, и каждый изъ нихъ, придя въ роковой день къ Пессаку, прячетъ одинъ отъ другого шляпки явившихся на свиданіе женъ, убѣжденный, что рога—у компаньона. Передъ тѣмъ пришла къ Пессаку и Мари-Анжъ, поддавшаяся таки его чарамъ, и узелъ распутывается къ общему удовольствію.

Игра г-жи Досмонъ—сама жизнь, сама юность, съ ея чарующимъ задоромъ. Другія роли пьесы исполняли: г-жи Ниновъ, Довилль, Деспре, Фергоди, Фьеръ, (пылкая испанка-заказчица), Аріэль, Дюроше и Дево и гг. Делормъ (типичный старый селадонъ Ля Пакодьеръ, покровитель Мари-Анжи), Ферни (потѣшный лакей Пессака, по глупости своей выдающій шашни красавца) и Брюно.

Послѣ веселой пьесы шла, въ видѣ рѣзкаго контраста, классическая итальянская народная драма Верга «Сельская честь», на сюжетъ которой написана опера Маскани и въ главной роли которой—покинутой Сантуцци, захватывала своей игрой Элеонора Дузе.

Г-жа Маделенъ Селія рѣшилась выступить въ Сантуцци и одержала блестя-

щую сценическую побѣду. Игра ея была полна южнаго темперамента и драматизма. Хороши были и г. Беръ—въ роли измѣнчиваго Турриду, и г. Лафоре—въ роли Альфіо и г-жа Деспре—въ роли Лоллы; мелкія роли играли г-жи Феріель (мать Сантуццы), Довилль, Ниновъ и Фергоди и г. Поль Робертъ (Брази).

12 ноября дана была новая пьеса въ 3 д., соч. Колюса—«Les bleus de Patou» («Тайна любви» или «Дѣвственники»), впервые шедшая на сценѣ парижскаго театра «Атене» 6 декабря 1910 г.

Жизнерадостная, энергичная аристократка, графиня де Симьеръ (г-жа Феріель) озбочена женитьбой своего сына Бертрана (г. Терье) на сироткѣ-племянницѣ, Эммелинѣ (г-жа Досмонъ), въ цѣляхъ сохраненія рода и его традицій. Но на ея бѣду Бертранъ выросъ въ деревнѣ дѣвственникомъ и интересуется своей собакой болѣе, чѣмъ Эммелиной, которая также равнодушна къ своему суженому. Графиня опасается вообще женить Бертрана, во избѣжаніе скандала, такъ какъ онъ въ дѣлахъ любви—невѣжда; надо его «просвѣтить»; эта задача возлагается на весельчака, добродушнаго кутилу Гаспара (г. Сень-Бонне), который для «совращенія» Бертрана избираетъ артисточку Мими (г-жа Ложье), выдавая ее за замужнюю даму. Но все, конечно, перепутывается: Бертранъ слишкомъ долго медлитъ нарушить свою невинность и не успѣваетъ посвататься къ Эммелинѣ, Мими выходитъ замужъ за простоватаго Альфреда Брюненъ (г. Ферни), а Эммелина влюбляется и влюбляетъ въ себя Гаспара, который дѣлается изъ повѣсы добродѣтельнымъ мужемъ. Въ этой пьесѣ г-жа Досмонъ выказала разнообразіе своего таланта, прелестно олицетворивъ милую глубокую дѣвушку аристократку, не похожую на изображавшихъ ею раньше «сорванцовъ». Другія роли играли: г-жа Деспре и г.г. Барре, Делормъ (отецъ Гаспара), Лафоре и Брюно.

Спектакль начался возобновленной одноактной пьеской гр. Ржевусскаго—«Les Roses de Bellaggio», исполненной г-жами Дидье, Ниновъ и г.г. Кость, Монто, Беръ и Прево.

14 ноября, для бесплатнаго утренняго ученическаго спектакля по случаю Царскаго дня, возобновили безсмертную 4-хъ актную комедію Бо-

марше—«Le barbier de Séville», со слѣдующимъ распредѣленіемъ ролей: Фигаро—г. Кость, Донъ-Базиліо—г. Беръ, Бартоло—г. Барре, графъ Альмавива—г. Северень, Ля-Женессъ—г. Ферни, Левелье—г. Прево, нотариусъ—г. Лафоре, Алькадь—г. Поль-Робертъ и Розина—г-жа Доссмонъ. Ансамбль получился отличный, юная публика наслаждалась сочетаніемъ дивнаго юмора автора съ комизмомъ исполненія, а рѣдкій, сверкающій талантъ г-жи Доссмонъ, ея чарующая жизнерадостность и яркая бойкая игра освѣщали спектакль своими лучами.

19 ноября состоялось первое представленіе 4-хъ актной пьесы академика Лаведана—«Le Goût du Vice» («Склонность къ пороку»), впервые поставленной 10 апрѣля 1911 г. на сценѣ Парижской «Comédie Française». Пьеса — нравоучительная. Ея теза — фальшь и ложь современнаго оправданія зла изъ за ложно понимаемыхъ понятій о свободѣ и красотѣ въ области разнаго рода «новшествъ» въ дѣлѣ любви и страсти, въ сущности же извращеній. Свобода «отъ морали» и псевдо-красота циничнаго безстыдства никогда, какъ-бы ни ухищрялись «модернисты», «нищшеанцы» и «декаденты», не побѣдятъ истинно прекраснаго и добраго, не разрушатъ идеаловъ любви.

Оба героя пьесы и модный романистъ Лорте, и эманципированная дѣвушка - модернистка Лиза Бернень (Миреттъ), повѣнчавшіеся послѣ литературнаго знакомства и намѣревавшіеся жить «въ нравственныхъ принциповъ», скоро убѣждаются, что въ нихъ обоихъ живо стремленіе къ чистой любви, къ нормальной здоровой семейной жизни. и что весь ихъ «аморализмъ», все стремленіе къ пороку—не болѣе, какъ маскараднѣй костюмъ, который нравится толпѣ, создавшей Лорте славу и богатство за его циничные романы, отнюдь не соотвѣтствующіе истинной сущности души Лорте. Разобраться въ путаницѣ различныхъ сумбурныхъ вліяній современности и отрѣшиться отъ ихъ тумана помогаетъ супругамъ пріятель Лорте, Трегье, устами котораго и поучаетъ публику авторъ; пьеса Лаведана—горячая и талантливая филиппика противъ безпринципности жизни «по ту сторону добра и зла».

Пьеса имѣла большой успѣхъ въ Парижѣ, гдѣ на сценѣ «Comédie Française» главную женскую роль играла та-же молодая артистка г-жа Жанна Прово, которая явилась къ намъ въ качествѣ гастролерши. Г-жа Прово— артистка прекрасной школы для ролей haute comédie; ея игра детализована, ея дикція безупречна и интонаціи жизненны и разнообразны. Она имѣла большой успѣхъ, который дѣлили съ ней г. Монто въ роли Лорте и г. Беръ въ роли Трегье. Выдѣлилась теплой, задушевной игрой, въ роли скромной Жанны, кинутой судьбой въ содержанки развратному д'Анріе (г. Северень), безуспѣшно пытающемуся овладѣть Лизой, г-жа Дидье. Остальныя роли исполнялись г-жами Феріелль и Довилль и г.г. Лафоре и Брюно.

26 ноября поставили пьесу, шедшую впервые на сценѣ парижской Comédie Française еще 9 сентября 1910 г., комедію въ 4 дѣйствіяхъ Адольфа Адерера и Армана Эфраима—«Comme ils sont tous» («Всѣ они одинаковы»), для второй гастролі артистки театра «Comédie» г-жи Жанна Прово. Пьеса нѣсколько наивна и сентиментальна, но будить хорошія чувства и учить добру. Героиня ея, безупречная жена и мать Жинетта, не можетъ мириться съ тѣмъ, чтобы ея семейный очагъ былъ подобенъ почти всѣмъ окружающимъ, чтобы ея мужъ (comte de Latour—Guon) невозбранно продолжалъ свою прежнюю нелегальную связь съ свѣтской львицей (баронессой де Шансене) и тратилъ на нее средства жены. Жинеттѣ предлагаютъ два совѣта: неудачница-сестра, озлобленная Лора, настаиваетъ на разводѣ, а разсудительная и знающая людей жена префекта доказываетъ Жинеттѣ, что «всѣ мужья» одинаковы, что умная жена должна во время принять мѣры, не допустить мужа до серьезной измѣны, а за измѣну поправимую и устранить простить, этимъ спасти семью, себя, дѣтей и сумѣть возродить мужа къ общему благу, выказавъ себя образцомъ терпѣнія и материнско-женинныхъ добродѣтелей. Жинетта избираетъ второй путь. Въ пьесѣ интересенъ актъ, когда къ четѣ де Латуръ, какъ снѣгъ на голову, приѣзжаетъ баронесса де Шансене со своимъ пошлякомъ мужемъ, и новобрачный забывшій было свое увлеченіе, вновь поддается чарамъ прежней любовницы.

Героиню Жинетту, являющуюся проповѣдницей моральныхъ идей автора, г-жи Селіа сумѣла оживить, вызвать къ ней въ публикѣ симпатію и желаніе ей побѣды. Сильную драматическую сцену 3-го акта она провела блестяще; г-жѣ Феріель (жена префекта) пришлось быть какъ-бы запѣвалой для рѣчей Жинетты; г-жа Прово ярко изобразила великосвѣтскую «жрицу любви», убѣжденную развратницу-негодяйку, которую, впрочемъ, Жинетта обращаетъ къ раскаянію и заставляетъ написать бывшему любовнику, т. е. мужу Жинетты, прощальное письмо объ окончательномъ разрывѣ. Г-жа Прово въ сценахъ обольщенія изумительно, плела, что называется, кружева изъ интонацій, позъ, жестовъ, мимическихъ движеній... Хороши были г. Беръ (мужъ Жинетты), г. Барре (рогоносецъ баронъ де Шансене). Другія роли исполнялись г-жами Ниновъ (непримиримая Лора), Шелеръ, Массаръ и Дюроше и г.г. Северень, Делормъ, Террье, Лафоре, Кость, Ферни, Сень-Бонне, Прево, Поль Роберъ, Вернейль, Леонъ, Брюно, Перре.

3 декабря поставили относительно не новую пьесу въ 3 д., соч. Жоржа Турнера—«Le passe-partout», впервые сыгранную въ Парижскомъ театрѣ «Gymnase» 30 октября 1908 г., для третьей гастрولي г-жи Прово.

Пьеса открываетъ намъ закулисную сторону редакціи бульварной газеты «Passe partout», съ ея «publicité», платной рекламой и корыстнымъ шантажемъ, съ сотрудниками, ставшими журналистами, чаще благодаря наглости и безпринципности, чѣмъ таланту, вымогающими, раздувающими скандалы, клеветующими и всегда почти берущими мзду. И эта литературная клоака, тѣмъ не менѣе, несмотря на завѣдомо темную репутацію, даетъ стоящему во главѣ ея ловкачу, Ліонелю Режи и вліяніе (съ нимъ считаются даже министры), и богатство. Ліонель Режи—циникъ во всемъ, въ особенности въ отношеніяхъ къ женщинамъ; онъ ихъ беретъ и бросаетъ, какъ бездѣлушки, умѣя имъ импонировать своимъ апломбомъ, положеніемъ и властью, которая для многихъ женщинъ—притягательная сила. Роль Ліонеля ярко, характерно сыгралъ г. Северень, которому, съ его немного рѣзкой игрой, такія роли болѣе по плечу, чѣмъ роли молодыхъ



Е. И. Виль въ роли сванильды.
«Копелля»—балетъ М. И. Петипа и Э. Чикетти.

драматическихъ героевъ. Онъ почти уже побѣждаетъ прїѣхавшую въ Парижъ за работой провинціалку, Жакелину Элуэнъ; она почти поддается его вождѣніямъ, но спасаетъ ее искренно полюбившей дѣвушку братья Люнеля, Эженъ, скромный, честный труженикъ. Онъ находитъ теплыя, искреннія слова убѣжденія и для Жакелины, рисуя ей ужасъ паденія, и для брата, котораго ему удается направить въ сторону добра и ужаснуться той грязи, злобы и тьмы, которымъ служить въ его рукахъ печать и которыя онъ распространяетъ среди тѣхъ, съ кѣмъ встрѣчается. Кончается все общимъ миромъ и честными пиркомъ да свадьбой; придуманно, книжно, но искупаютъ все мѣткая сатира на смрадные задворки «желтой прессы».

Убѣжденно и тепло игралъ благороднаго Эжена г. Мори и красиво передала роль Жакелины со смѣною ея печальныхъ и веселыхъ переживаній г-жа Прово. Типичную фигуру псевдо-журналиста Брезена далъ г. Кость.

Другія роли играли: г-жи: Феріель, Ложье, Доссмонъ, Шелеръ, Фергоди, Довилль, Ниновъ, Дево и Дюроше и г.г.: Террье, Делормъ, Лафоре, Беръ, Ферни, Барре, Монто, Поль-Роберъ, Сень-Бонне, Прево, Брюно и Перре.

Для начала шла пьеска въ 1 д., соч. де Бризе и Сади-Пети «Le plus beau du monde» съ г-жами Дидье и Фергоди.

6 декабря, для праздничнаго бесплатнаго школьнаго утренняго спектакля, возобновили единственную комедію Расина «Les plaideurs», въ которой онъ выказалъ себя едва ли не сильнѣе, чѣмъ въ трагедіи; пьесу сыграли, къ сожалѣнію, всего одинъ разъ; между тѣмъ, она исполнена была очень хорошо г-жами Дидье и Ниновъ и г.г. Прево, Сень-Бонне, Барре, Ферни, Кость и Лафоре.

Кромѣ того, повторили пьеску въ 1 д., соч. Бернара «La peau de l'ours» и возобновили комедію де Бризе и Сади-Пети—«Le plus beau du monde».

10 декабря состоялась послѣдняя гастроль г-жи Прово, въ пьесѣ въ 3 д. де Флерса и Кайаве—«Пара», поставленной впервые 11 февраля 1911 г.

на сценѣ «Gymnase». Пьеса задумана оригинально. Въ ней отецъ и сынъ выставлены авторомъ соперниками въ любви, но никакой трагедіи à la Донъ-Карлосъ изъ за этого не происходитъ; простой, по деревенски воспитанный, сынъ—Жанъ Бернаръ (г. Монто), теряющийся передъ своимъ нелегальнымъ отцомъ—старѣющимъ, но еще оболстительнымъ свѣтскимъ львомъ—донъ-жуаномъ, графомъ де Ларзакъ (г. Мори), который своимъ лоскомъ и блескомъ легко побѣждаетъ женскія сердца, уступаетъ отцу мѣсто въ сердцѣ интересовавшей его дѣвушки Жоржины (г-жа Прово), не смогшей противустоять чарамъ опытнаго сердцеѣда; Жакъ понимаетъ, что онъ—не пара Жоржинѣ, тянущейся къ веселію, свѣту; для него гораздо болѣе подходитъ тихая деревенская дѣвушка Жанна, могущая дать спокойное счастье (г-жа Дидье).

Г-жа Прово особенно хорошо проводитъ второй актъ, когда Жоржина является къ графу - отцу, чтобы завоевать его симпатіи въ качествѣ невесты Жака, чтобы добиться согласія графа на этотъ бракъ, противъ котораго тотъ, въ качествѣ заядлага холостяка, горячо возстаетъ; также великолѣпно ведется артисткой и г. Мори діалогъ, во время котораго оба они, сами того не замѣчая, влюбляются другъ въ друга. Пьеса прошла, вмѣсто обычныхъ 4-хъ,—6 разъ.

Передъ большой пьесой шла одноактная вещица Жюля Клярси—«*Monseigneur en vacances*», разыгранная г-жами Ниновъ и Шелеръ и г. Камиллемъ Беромъ (Монсиньоръ).

17 декабря состоялась гастроль молодой парижской артистки изъ театра «Одеонъ», г-жи Обри, приглашенной для исполненія главной роли въ исторической, костюмной (эпоха регентства Анны Австрійской) пятиактной (6 картинъ) пьесѣ начинающаго автора, г. Поль Вероля (*Vérola*)—«*Madame de Chatillon*» (имя героини пьесы); пьеса эта еще не шла ни на одной сценѣ.

Внѣшнимъ образомъ это былъ красивый, живописный спектакль, дѣлающій честь режиссеру г. Домри, но сама пьеса оказалась блѣдной и неинтересной, а гастролерша не могла также ничего сдѣлать изъ безцвѣтной роли, такъ что судить о ея дарованіи не представилось возможности.

Фабула вращается въ области любовныхъ перипетій, центромъ которыхъ служить красавица де-Бутвиль (г-жа Обри), выходящая замужъ безъ любви за страстно ее любящаго честнаго воина Шатильона (г. Беръ), чтобы прекратить толки о своей тайной связи съ принцемъ Конде (г. Северенъ); Конде считается другомъ Шатильона, не подозревающимъ, что этотъ другъ, помогшій устройству брака,—похититель его супружеской чести. Убѣдившись, что онъ не первый, Шатильонъ отправляется искать смерти на войнѣ, а красавица утѣшается съ новымъ любовникомъ, графомъ Немуромъ (г. Монто), кокетничая одновременно и съ увлекающимся ею графомъ де-Бофоромъ (г. Сень-Бонне). Шатильонъ палъ на войнѣ, но передъ тѣмъ взялъ съ Конде клятву, что тотъ убьетъ любовника г-жи Шатильонъ. Конде устраиваетъ такъ, что убійство это выполняется ревнивымъ Бофоромъ. Дѣйствіе идетъ скачками, въ немъ мало логики и послѣдовательности, характеры же дѣйствующихъ лицъ психологически не выяснены. Пьеса прошла только 3 раза.

26 декабря, для первой гастрولي превосходнаго артиста «Comédie Française»—г. де-Фероди (ш-г Maurice de-Féraudy), поставлена была впервые въ С.-Петербургѣ (1-е представленіе на сценѣ «Comédie» въ Парижѣ—8 июня 1911 г.)—комедія въ 3 д., соч. Фернанда Вандерема (Fernand Vandérem)—«Cher maître». Поставленная на рождественскихъ праздникахъ пьеса успѣла пройти у насъ всего 3 раза.

Въ лицѣ уже знакомаго намъ по прошлогоднимъ гастроямъ перво-класснаго артиста, сосѣтера «Французской Комедіи», г. де-Фероди, мы опять отдавали дань восхищенія таланту, соединенному съ блестящей школой и видѣли дивные результаты артистическаго труда, работы надъ ролями. Г. Фероди не чуждъ и литературѣ (имъ написано и передѣлано нѣсколько пьесъ); въ качествѣ преподавателя Conservatoire, г. Фероди далъ сценѣ начинавшую у насъ карьеру, красавицу артистку — Габріэлль Робиннъ (теперь—на сценѣ «Comédie Française»), г-жу Пьера (на той же сценѣ), г. Монто и др.

«Cher maître» написанъ для г. Фероди, исполняющаго главную роль—

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

блестящего адвоката Дюкре, баловня судьбы и женщин, упоенного своимъ успѣхомъ, считающаго, что ему «все дозволено» и смотрящаго на свои измѣны женѣ, какъ на пустякъ.

Сначала влюбленная въ мужа, довольствующаяся ролью его незамѣтной и со всѣмъ мирящейся спутницы, теряющей въ сияніи лучей его славы, жена Дюкре, наконецъ, освобождается отъ своего ослѣпленія и, убѣдясь, что мужъ не ставитъ ее ни во что и не считается съ тѣмъ, какъ жена реагируетъ на его измѣны, она платитъ Дюкре тою же монетою, избравъ себѣ въ любовники юнаго секретаря своего знаменитаго супруга. И вдругъ счастье измѣняетъ Дюкре, дѣла его пошатнулись, и жена въ одинъ прекрасный день беретъ «revanche», заявляя мужу о томъ, что она находила себя въ правѣ поступать такъ же, какъ онъ. И Дюкре не находитъ возраженій, мирится съ фактомъ и, общая измѣниться, молить жену, которую онъ впервые узналъ во всей ея гордой красотѣ, во всемъ блескѣ ея ума и во всей глубинѣ ея души, забыть прошлое и начать новую жизнь.

Жена тронута, она всегда любила мужа и измѣна ея была лишь вспышкой мести. Все кончается къ общему удовольствію, а любовникъ секретарь уѣзжаетъ.

Роль Дюкре—роль Донъ-Жуана современности, блещущая остроуміемъ, веселостью, юморомъ, съ нѣсколькими контрастирующими драматическими сценами. Г. Фероди даетъ живую фигуру и, конечно, его дивная игра много помогаетъ автору пьесы, который болѣе разсуждаетъ, чѣмъ чувствуетъ.

Г-жа Селія была превосходной партнершей гастролеру въ роли выростающей изъ рабы въ госпожу жены Дюкре.

Генриетту Дюкре исполняла г-жа Селія, другія роли были распредѣлены между г-жамъ Ложье (Valérie Savreuse), Шелерь (M-me Bouchotte), Досмонъ (M-me Haubourdin), Фероди, Дево и Дюроше и г.г. Монто (Amédée Laveline), Беръ (Hurepois), Делормъ (Roumier), Прево (Grelu), Барре (Bouchotte), Костъ (Murier), Северень (Lebrejeat), Лафоре (Laladon) и Сень-Боне (Adolphe). Для начала играли произведеніе женскаго пера, г-жи Луизы

Дартигъ (Dartigue), ком. въ 2 д.—«Fraulein», съ участіемъ г-жъ Феріель (Fraulein), Дидье (m-me Reynier), Довилль и Никовъ и г.г. Мори (Reynier) и Ферни (Joseph).

31 декабря возобновили, для гастролеровъ г. де-Фероди и г-жи Обри, «Укрошеніе строптивой» («La mégère apprivoisée») Шекспира. Этотъ, и безъ того написанный въ тонѣ шуточного фарса, юморескъ Шекспира, захотѣвшаго, послѣ ряда своихъ чарующихъ женскихъ образовъ, дать беззлобную карикатуру на женщину, показать, какъ даже умная, хорошая дѣвушка можетъ быть искалѣчена плохимъ воспитаніемъ, лестью и баловствомъ и какъ трудно сломить закоренѣлые женское своеволие и капризъ, французы играютъ въ передѣлкѣ г. Поля Делера (Delair), передѣлкѣ, граничащей съ балаганомъ, смѣшной, но грубой; тонкость шекспировскаго юмора замѣнена рѣзкимъ шаржемъ и вмѣсто прелестной литературной карикатуры, мы получаемъ мѣстами театръ «петрушки».

Г. Фероди очень смѣшонъ въ Петруччіо, но какъ бы хотѣлось видѣть его въ чистомъ, а не замалѣванномъ Шекспирѣ! Г-жа Обри рѣзко играетъ рѣзко сдѣланную роль Катарины, а послѣдній монологъ, въ которомъ актриса можетъ показать всю тонкость шекспировскаго юмора,—замаскированное шутивнымъ отказомъ отъ женской свободы покаяніе Катарины, звучитъ въ передѣлкѣ, а потому и въ исполненіи артистки, безъ ея вины, принижающимъ образъ героини пьесы трусливымъ раболѣпствомъ: это извращеніе смысла пьесы и роли!.. Груміо—въ передѣлкѣ—совсѣмъ паяцъ, и г. Прево ничего не могъ тутъ подѣлать, остальные роли сведены почти къ репликамъ; ихъ играли: г-жи Фергоди (Бьянка), Довилль (Куртисъ), Фьеръ, Дюроше, Массаръ и г.г. Сень-Бонне, Террье, Делормъ, Ферни, Кость, Лафоре, Поль-Робертъ, Леонъ и Брюно.

Для начала шла пьеска въ 1 д., соч. Абея Германнъ и Ивъ Мирандъ—«Zoé»; главную роль—Zoé играла г-жа Доссмонъ, другія роли—г-жа Шелеръ, г.г. Беръ и Северень.

7 января 1912 г. г. де-Фероди выступилъ въ роли Перрюшона, въ

классическомъ, прелестномъ, полномъ настоящаго, здороваго комизма 4-хъ-актномъ фарсѣ Лабиша и Мартена—«Le vogage de m-g Perruchon»; въ русской передѣлкѣ этой пьесы—«Тетеревамъ не летать по деревьямъ»—такъ великолѣпнѣ нашъ К. А. Варламовъ! И если французскій артистъ не смогъ затмить нашего несравненнаго комика, то и его исполненіе, съ массою чисто французскихъ truc'овъ, все пронизанное блесками французскаго esprit gaulois, было также совершеннымъ. Пьеса прошла, вмѣсто обычныхъ 4-хъ—6 разъ, дѣлала сборы и вызывала раскаты смѣха въ публикѣ. Другія роли играли г-жи Феріель, Дидье, Дево, Массаръ и г.г. Мори (Commendant Mathieu), Делормъ (Majorin), Монто, Северень, Костъ, Ферни, Сень-Бонне, Прево, Леонъ, Брюно и Перье.

Для начала шла одноактная (въ 2 картинахъ) пьеска, соч. Вуа и Монжарденъ—«L'oncle Remy», съ участіемъ г-жъ Доссмонъ, Шелерь и г.г. Поль Робера (oncle Remy) и Лафоре.

14 января выступила, для первой гастрولي, прелестная, напоминающая поэтичностью своей игры покойную Коммиссаржевскую, артистка-сосеѣтерка «Comédie Française»—г-жа Марсель Женія, очаровавшая публику уже во время своихъ прошлогоднихъ выступленій. Она особенно дорога намъ, какъ уроженка Петербурга, памятная старымъ театраламъ по своимъ выступленіямъ на Михайловской сценѣ въ дѣтскихъ роляхъ, рядомъ съ такими артистами, какъ г.г. Гитри, Вальбель, Андриэ, г-жа Лина Ментъ (тогда г-жу Женія звали la petite Martin).

Она появилась нынче впервые—рядомъ съ г. де-Фероди, въ прелестной, благоухающей свѣжестью, какъ и сама артистка, 3-хъ-актной пьесѣ, соч. де-Кайаве и де-Флерса—«La primerose» («Первый цвѣточекъ»), имѣвшей шумный успѣхъ съ той-же г-жей Женія въ главной роли на сценѣ «Comédie Française», гдѣ пьеса шла впервые 9 октября 1911 г. Пьеса переведена на русскій языкъ (переводъ г-жи Витторфъ въ изд. «Театр. Общества»). Имѣвшая шумный успѣхъ пьеса прошла, вмѣсто 4-хъ, 6 разъ, причемъ г-жа Женія была предметомъ живыхъ овацій со стороны публики.

Роза де-Плеланъ (г-жа Женія),—племянница добродушнаго, искрен-

няго, чуждаго клерикальной нетерпимости кардинала де-Меранжа (г. де-Фероди)—легкомысленный, вѣтреный полевой цвѣточекъ, но въ ней таится чуткая душа, живой умъ и стремленіе ко всему прекрасному. Она полюбила глубоко и навсегда Пьера де Ланкре (г. Северень) и увѣрена, что любовь эта—взаимна. Но вдругъ всѣ надежды рушатся. Пьеръ раззорень, уѣзжаетъ и, не желая вести жизнь труда и нужды «цвѣточекъ», съ болью въ сердцѣ заявляетъ Розѣ, что не любитъ ее. Она ищетъ утѣшенія у кардинала, проситъ помѣстить ее въ монастырь; но тотъ совѣтуетъ ей не торопиться совершенно отречься отъ міра, а поступить лишь послушницей, для которой всегда есть дорога назадъ. И осторожность кардинала оказывается разумной. Ланкре возвращается разбогатѣвшимъ и говоритъ Розѣ, что никогда не переставалъ ее любить. Кардиналъ становится на сторону влюбленныхъ, находя, что Богу не угодны бесполезныя тяжелыя жертвы; Роза возвращается изъ монастыря въ міръ, чтобъ освѣщать его своимъ счастьемъ.

Нечего и говорить, какъ великолѣпно, проникновенно, мѣстами вдохновенно играли г-жа Женія и г. де-Фероди.

Другія роли играли г-жи Доссмонъ (яркій, живой типъ бойкой Donnatienne), Феріель, Ложье, Шелерь, Ниновъ, Фергоди, Довилль и Дюроше, г.г. Мори, Монто, Террье, Беръ, Прево, Ферни, Делормъ, Кость, Поль-Роберъ и Леонъ.

21 января, послѣ одноактной пьески Бернара—«Le jeu de la morale et du hasard», съ участіемъ г-жъ Дюроше и Массаръ и г.г. Кость, Сень-Бонне, Лафоре и Северень. возобновили, съ талантливой гастролершей, г-жей Женія въ главной роли, старую, сентиментальную драму Дюма-сына—«Denise», въ которой авторъ доказываетъ, что невольное паденіе дѣвушки—жертвы соблазна, не порочитъ ее и что истинная любовь мужчины должна игнорировать такое паденіе, очищенное сознаниемъ ошибки или несчастья со стороны жертвы.

Въ пьесѣ играли: г-жи Дидье (Марта), Ложье (г-жа де-Тозеттъ), Шелерь (г-жа Бриссо, мать Денизы), Ниновъ и Фергоди и г.г. Беръ (молодой графъ

Андре, женившийся на опозоренной Фернандомъ де-Тозеттъ Денизъ), Мори (отецъ Денизы), Монто (де-Тозеттъ), Барре (Тувенень), Делормъ и Прево.

Г-жа Жениа заставила всю публику пережить сердечную драму героини пьесы и въ 3 дѣйстви, гдѣ она признается любимому и любящему графу Андре, что она—жертва жениха ея сестры, де-Тозетта, вызывала искреннія слезы въ залѣ.

28 января состоялся торжественный прощальный бенефисъ и чествованіе 25-ти лѣтней службы на Михайловской сценѣ г. Делорма, умнаго артиста, начинавшаго у насъ свою карьеру весьма скромно, а затѣмъ выдвинувшагося въ рядъ первыхъ артистовъ труппы и исполнявшаго массу отвѣтственныхъ ролей фатовъ, резонеровъ, *roles de caractère* и ролей комическаго амплуа.

Онъ поставилъ фарсъ въ 4 д., соч. Поля Гаво (пьеса впервые шла въ парижскомъ «Ренессансъ» 23 октября 1909 г.)—«*La petite chocolatière*», извѣстный по спектаклямъ театра г. Корша въ Москвѣ и русскіихъ фарсовыхъ труппъ.

Главная роль—избалованной, капризной и своевольной «шалвой дѣвченки», дочери миллионера—фабриканта шоколада, Бенжамин Ляпистоль—какъ нельзя лучше подошла къ рѣдкому дарованію г-жи Доссмонъ, и жаль, что въ виду окончанія сезона, пьеса прошла лишь 3 раза. Бенжамин, возненавидѣвшая мужчинъ, интересующихся ея средствами болѣе, чѣмъ ею, влюбляется въ остающагося къ ней долго равнодушнымъ Поля Норманъ (г. Террье); она злится, вредитъ ему по службѣ, разстраиваетъ его бракъ и, въ концѣ концовъ, конечно, влюбляетъ его въ себя и выходитъ за него замужъ. Бенефициантъ выступилъ ради ансамбля, во второстепенной роли Беддариды, а другія роли сыграли г-жи: Дидье, Ложье и Фергоди и г.г. Барре (отецъ Бенжамин), Прево, Лафоре, Кость, Ферни. Северень, Сень-Бонне, Леонъ и Брюно.

Для начала шла изящная одноактная пьеска изъ репертуара «*Comédie Française*», соч. Фора—«*Un jour de fête*», въ которой простилась съ публикой талантливая г-жа Селиа (Marthe); другія роли были исполнены г-жами: Шелерь, Дево и Дюроше и г. Камиллемъ Беръ.



Л. П. ГЕРДТЪ ВЪ РОЛИ ФЕН СИРЕНИ.
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» БАЛЕТЪ П. ЧАЙКОВСКАГО.

Сезонъ закрылся 5 февраля 1912 г. шестымъ представленіемъ «Prigose» съ гастролершей г-жей Женіа, ставшей любимицею публики, въ главной роли.

БАЙРЕЙТСКІЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



В глубинѣ франконскихъ горъ, окруженный лѣсами, въ сторонѣ отъ шумной промышленной культуры современной Германіи, какъ-бы забытой торопливой жизнью, прячется этотъ тихій городокъ съ его тридцатью тысячами жителей. Одна-двѣ улицы съ двухъ-этажными домами—и уже прошелъ его весь, «отъ околицы до околицы». Тихо и сонно течетъ въ немъ медлительная провинціальная жизнь съ ея тягучей повседневностью, съ мелкими, сонными интересами заштатнаго городка.

Все шумное и блестящее осталось позади. Когда-то здѣсь была резиденція маркграфовъ, блестящій дворъ, оживленная дворцовая жизнь. Какъ могильные памятники былому величію стоитъ сумрачный старій замокъ, начатый еще въ срединѣ XV столѣтія и оперный театръ, выстроенный въ 1748 году въ вычурномъ стилѣ южно-германскаго барока, съ расписными плафонами и богатой и тяжелой позолотой. Здѣсь собиралась придворная знать: напудренные кавалеры въ атласныхъ кафтанахъ съ учтивыми поклонами встрѣчали жеманныхъ дамъ въ кринолинахъ; въ княжеской ложѣ сидѣла со своей блестящей свитой остроумная и веселая маркграфиня Вильгельминă, сестра Фридриха Великаго.

Теперь все это осталось въ прошломъ. Во дворцѣ поселился чопорный баварскій чиновникъ; театръ, скупо освѣщенный парой электрическихъ фонарей, показываютъ за деньги любопытнымъ туристамъ. Изрѣдка только освѣщаются высокіе разрисованные своды театрального зала и оживляется

сцена: это забѣжая оперно-драматическая труппа подносит непреходимымъ провинціаламъ прошлогоднія столичныя новинки или шеголяетъ срывающимися руладами своего спѣвшагося тенора.

И снова все тихо и сонно въ забытомъ жизнью городкѣ.

Но изрѣдка, разъ въ два-три года, всего на одинъ мѣсяць, городъ преобразается. Биткомъ набитые поѣзда, обычные и спеціальныя, подвозятъ пеструю толпу; чужая рѣчь, главнымъ образомъ, англійская, заглушаетъ на время медлительный франконскій діалектъ; рестораны украшаются зеленью и флагами; по столичному освѣщаются магазины, бойко сбывающіе за двойную цѣну свои залежалые товары. Постоянныя гостиницы, два спеціальныя отеля и всѣ частныя квартиры наполняются пріѣзжими; по улицамъ снуетъ нарядная толпа, катятся роскошныя экипажи, бѣшенно мчатся автомобили, оглашая воздухъ пронзительнымъ ревомъ рожковъ и обдавая прохожихъ ароматными волнами бензиннаго пара.

Въ три часа дня вся эта разноязычная толпа превращается въ шумливую рѣку, которая, незамѣтно начинаясь на окраинахъ города и принимая въ себя безчисленные ручейки изъ каждой улочки, изъ каждыхъ воротъ, говорливо течетъ подъ палящими лучами безпощаднаго іюльскаго солнца за городъ, мимо вокзала, по обсаженной липами широкой аллеѣ, къ одинокому холму, окруженному лѣсомъ и полосами колосистой ржи. На холмѣ, такъ просто, даже неожиданно въ этой панорамѣ полей и лѣсовъ, стоитъ зданіе изъ краснаго кирпича, безъ всякихъ претензій на замысловатый архитектурный стиль, безъ всякихъ украшеній, почти суровое въ своей величавой простотѣ.

Это—театръ Вагнера, это реализованная, облеченная въ каменную плоть воля великаго художника, который пришелъ въ міръ съ душою, полной трагической красоты, и властно приказалъ человечеству: прійди и молись моему богу! И послѣ долгой, длившейся полъ-вѣка, борьбы, оно склонилось предъ желѣзной волей Вагнера, передъ его фанатической вѣрой въ свою мечту—и пришло. Надъ одинокимъ зеленымъ холмомъ, надъ забытымъ жизнью городкомъ съ его сонными улицами, надъ этой шумной

толпой, которую послало сюда со всѣхъ концовъ свѣта послушное генію человѣчество, вѣтаетъ духъ художника, который умѣлъ, казалось, выбирать источники воды живой изъ бесплодныхъ скалъ и создалъ себѣ неглѣнный памятникъ на одинокомъ зеленомъ холмѣ.

Онъ приказалъ—и человѣчество повиновалось. Здѣсь, въ Байрейтѣ, какъ будто осуществилось великое чудо, о которомъ всю жизнь мечталъ Вагнеръ. Озвѣрѣвшіе въ борьбѣ за существованіе, съ сердцемъ, опустошеннымъ безжалостной рукою жизни, задыхающіеся въ излишествахъ и изнемогающіе отъ недостатка, они пришли сюда, чтобы смыть налипшую на душѣ кровь и грязь жизни, какъ индусъ приходитъ къ священнымъ берегамъ Ганга, чтобы очиститься въ его прозрачныхъ струяхъ; пришли на зовъ его, чтобы сложить свои грѣхи у алтаря «невѣдомаго Бога», которому онъ служилъ всю жизнь. Они пришли сюда со всѣхъ концовъ свѣта, чтобы слиться въ благоговѣйной общей молитвѣ Красотѣ, въ байрейтскомъ храмѣ ея.

Такою представлялась задача Байрейта этому пламенному мечтателю.

Передъ нимъ стоялъ величественный античный образецъ. Въ немъ было все, о чемъ мечталъ Вагнеръ: искусство, рожденное въ глубинѣ народной души, сливающееся съ его религіей, и народъ, узнававшій и признававшій въ немъ свою глубочайшую сущность. Это было общее дѣло творца и толпы, нѣкое религіозное дѣйство, въ которомъ всѣ участники сливались и приобщались къ божественной стихіи. Онъ, художникъ, долженъ былъ создать сценическую мистерію, способную потрясти душу зрителя, снять съ нее пелену, скрывающую отъ человѣка тайну его божественнаго происхожденія. Онъ долженъ былъ стать Понтифексомъ, «дѣлательемъ моста» между человѣкомъ и божествомъ, долженъ былъ зажечь души зрителей пламеннымъ экстазомъ проникновенія въ мистическія тайны міровъ «иныхъ».

И онъ исполнилъ свою задачу. Исполнилъ больше, чѣмъ обѣщаль, больше, чѣмъ можетъ вмѣстить душа современнаго человѣка. Объ этомъ свидѣтельствуетъ Байрейтъ и теперь еще, спустя тридцать лѣтъ послѣ смерти его основателя. Театръ на зеленомъ холмѣ оправдываетъ дѣло

жизни Вагнера-художника, его самыя пламенныя надежды. Но онъ-же показываетъ всю несбыточность мечты великаго реформатора.

Античный поэтъ сочинялъ свои трагедіи для зрителя, душа котораго срослась съ выведенными на сцену образами Олимпа, который мыслилъ въ этихъ образахъ окружавшій его міръ. Но много-ли ихъ было здѣсь, въ чьей душѣ нашла хоть слабый откликъ стихійная трагедія героевъ Кольца Нибелунга? Кто они были, тѣ, кто наполнилъ пестрой разряженной толпой строгій залъ байрейтскаго театра? За малыи, единичными исключеніями, они пришли сюда, какъ на рѣдкій и любопытный по своей исключительности спектакль. Самыя условія Байрейта: отнимающая много времени и денегъ поѣздка, билеты, стоящіе 120 марокъ, и, наконецъ, невѣроятная дороговизна жизни сдѣлали его доступнымъ только людямъ, достаточно богатымъ, чтобы истратить нѣсколько сотъ, а то и тысячь марокъ на это рѣдкое развлеченіе. Достаточно было взглянуть на публику во время антракта, чтобы признать въ нихъ тѣхъ-же всесвѣтныхъ globtrotter'овъ, кочующихъ жителей модныхъ курортовъ, международную публику оперныхъ премьеръ и скачекъ, пріѣхавшую сюда послѣ лондонскаго Derby и парижскаго Longchamp. Злая скука пресыщеннаго сердца гонить ихъ по всему свѣту въ безплодной погонѣ за развлеченіями, которыя должны наполнить пустоту ихъ собственной жизни. Вчера это былъ грязный монмартрскій кабачокъ, сегодня—«Парсифаль», а завтра, можетъ быть, безжалостный сплинъ погонитъ ихъ въ смрадный притонъ курильщиковъ опія. Для нихъ это былъ спектакль—и только спектакль, и принесли они съ собою въ Байрейтъ не «оргійность», не мистическій экстазъ, а безнадежную сѣрую скуку. Этотъ спектакль могъ быть хорошъ или дуренъ, но на ихъ скучающе-самодовольныхъ лицахъ нечего было и искать слѣды душевнаго восторга и просвѣтлѣнія. Они не могли усмотрѣть въ твореніяхъ Вагнера никакой своей «глубочайшей сущности»,—хотя бы потому, что основная сущность ихъ заключается не въ душѣ, а въ чековой книжкѣ. Мистерія, религіозное дѣйство съ мистическимъ соучастіемъ этой публики—это звучитъ злой насмѣшкой.

Да и могло-ли все это произойти? Вѣдь если бы сценическое и музыкальное исполненіе было равно художественному замыслу, если бы зритель былъ духовно на уровнѣ творца и былъ бы такъ-же воспримчивъ къ красотѣ, какъ и самъ Вагнеръ, то что-же иное оставалось бы ему сдѣлать послѣ такого спектакля, послѣ «Парсифаля», какъ искать путь къ Монсальвату и проповѣдывать Христа на площадяхъ. Ибо, созерцая умомъ эту необъятную, демонически-властную красоту, понимаешь, что поразила она и чувство и волю, такъ, какъ этого желалъ Вагнеръ, человѣку оставалось бы одно только—подвигъ.

И что дѣлать съ нею, съ этой пронзающей душу красотой, въ современномъ укладѣ жизни, съ современнымъ человѣчествомъ? Гдѣ та душа, которая способна вмѣстить ее, гдѣ тотъ народъ, который узнаетъ въ ней самого себя? Ни нѣмецкая интеллигенція, потерявшая давно связь съ народнымъ духомъ, которымъ проникнуто все творчество Вагнера, ни самый народъ, теряющій нѣмецкое, да и всякое вообще человѣческое обличье на все нивелирующей и все обезличивающей фабрикѣ, ни совокупно вся Германія, утрачивающая въ своемъ самодовольномъ политическомъ реализмѣ идеалистическія черты своего характера, не могутъ дать Байрейту той публики, которую посылала въ свои амфитеатры Эллада. Публики Байрейта еще нѣтъ, и для того чтобы она была, нужно прежде передѣлать современнаго человѣка, нужно не «реформировать», а возродить его во всемъ объемѣ, дать ему другіе вкусы, другія потребности, другія цѣли, создать совершенно новую обстановку жизни. А на это не способно никакое искусство—даже вагнеровское.

Создавая свою мечту о Байрейтѣ въ ея абсолютно чистомъ видѣ, въ 1849 году, послѣ нѣмецкой революціи, Вагнеръ ясно понималъ, что нужно перевернуть весь міръ, чтобы сдѣлать людей воспримчивыми къ той красотѣ, которая жила въ его душѣ. Онъ настойчиво повторялъ въ своихъ эстетическихъ памфлетахъ, что творить для далекаго будущаго, что его искусство—полный разрывъ съ настоящимъ, со всѣмъ современнымъ укладомъ жизни. Онъ вѣрилъ тогда въ надвигающуюся революцію, въ кающую-то

мистическую революцію, которая смететъ весь старый міровой порядокъ, которая будетъ для человѣчества огнемъ сожигающимъ и очищающимъ и создастъ «новое небо и новую землю», а на ней новаго, свободнаго, гордаго и прекраснаго человѣка.

Но Вагнеръ былъ художникъ, прежде всего художникъ. Онъ долженъ былъ творить. И ненасытная жажда дѣятельности, которая была присуща его натурѣ, жажда выразить себя цѣликомъ, и въ искусствѣ, и въ жизни, заставила его забыть, для кого онъ творилъ, для кого онъ построилъ свой театръ. Вознесенный на вершину міровой славы, ласкаемый толпой и королями, но уже утомленный тридцатью годами неустанной борьбы за осуществленіе несбыточнаго, онъ ухватился за то, что предложила ему жизнь, за то реальное «нѣчто», въ чемъ смутно и искаженно отразились его грезы объ идеальномъ театрѣ-храмѣ. Въ тотъ часъ, когда онъ сидѣлъ въ саду виллы Wahnfried, въ годъ первыхъ байрейтскихъ представленій, съ единственнымъ равнымъ, котораго онъ встрѣтилъ за всю жизнь, съ Фридрихомъ Ницше, онъ уже покончилъ со своими юношескими мечтами. За этотъ выборъ Вагнеръ заплатилъ дружбою единственнаго человѣка, съ мнѣніемъ котораго онъ считался и твореніемъ котораго дорожилъ. Но онъ былъ уже не молодъ и не нашелъ въ себѣ силы отказаться отъ того, чѣмъ искушала его жизнь. Художникъ, зрившій міръ сквозь призму эстетическаго идеала, побѣдилъ въ немъ реформатора, для котораго театръ долженъ былъ явиться реализаціей великой религіозно-этической идеи.

Байрейтскіе спектакли великолѣпны, ни съ чѣмъ не сравнимы. Талантъ, знаніе, вкусъ—все, что можно купить за деньги, приложено къ тому, чтобы поставить ихъ на недосягаемую высоту. Но духъ Байрейта—это тотъ-же «театръ», отъ котораго Вагнеръ мечталъ освободить сценическое искусство. «Театромъ» осталась въ немъ и сцена, и зрительный залъ, и исполнители, и вдохновители, и публика; въ немъ есть всѣ новѣйшія техническія усовершенствованія, и идеальный оркестръ, и незаурядные артисты и нѣтъ только въ немъ невидимаго алтаря, на которомъ жертвенно сжигается душа зрителя.

Не за это боролся въ теченіе четверти вѣка великій реформаторъ, не за то, чтобы, выйдя изъ театра и сѣвъ въ свой автомобиль, скачущій американецъ снисходительно процѣдилъ сквозь зубы: «Splendid!»

«Несвоевременные»—такъ окрестилъ Фридрихъ Ницше сплотившійся вокругъ Вагнера въ Трибшенѣ кружокъ. «Несвоевременъ» былъ Вагнеръ въ самомъ глубокомъ смыслѣ слова. Онъ творилъ съ глазами, обращенными въ далекое будущее; онъ вѣрилъ, что подобная стихійному катаклизму великая революція смететъ съ лица земли дряхлое человечество съ его старчески-пресыщеннымъ усталымъ сердцемъ, неспособнымъ ни на великій восторгъ, ни на великое страданіе, и на мѣстѣ его возродится новый прекрасный человѣкъ съ младенчески-чистою и воспримчивою къ прекрасному душою.

Для этого человѣка, котораго, какъ Зигфрида, вскормить недушный городъ съ его домами-тюрьмами, не бездушная машина, обезличивающая всѣхъ, кто непосредственно или косвенно ей служить, а суровая воспитательница и добрая мать—Природа,—для него творилъ Вагнеръ свои драмы и создалъ байрейтскій театръ. Этотъ человѣкъ сумѣетъ пережить стихійную страсть Тристана, постигнетъ героическую душу Зигфрида и найдетъ, по слѣдамъ Парсифаля, заговоренный путь къ вершинамъ Монсальвата.

Поѣздъ уносилъ меня изъ Байрейта, и въ душѣ звучали, перемѣшиваясь въ какой то символическій диссонансъ, мистически-прозрачныя аккорды «Парсифаля» и неблагозвучная англо-американская рѣчь, которая стономъ стояла на вокзалѣ и даже какъ будто нависла надъ всѣмъ Байрейтомъ. И невольно вставалъ грустный вопросъ: разрешится-ли когда нибудь этотъ нестерпимый байрейтскій диссонансъ въ объединяющую художника и толпу гармонію, о которой мечталъ творецъ театра на зеленомъ холмѣ?

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРЪ.

PHILIP. W. SERGEANT, ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ Е. ГУТЬ.



ГУЧИМЪ вопросомъ» въ Лондонскихъ театральныхъ кругахъ въ настоящую минуту является не какая либо пьеса изъ репертуара нашихъ разнообразныхъ увеселительныхъ мѣстъ и не взаимное отношеніе между театрами и music-hall'ами, которое, въ моментъ, когда я писалъ предыдущую статью, приковывало къ себѣ вниманіе и вызывало пренія въ печати. Теперь всякій, интересующійся драмой, говоритъ только о театральной цензурѣ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ поднялся большой шумъ, когда лордъ-камергеръ, духовный судья, обязанность котораго слѣдить за моралью публики, взялъ на себя запрещеніе пьесъ. Въ самомъ началѣ зимняго сезона были одинъ или два случая проявленія цензурой власти, о чемъ я упоминалъ уже въ предыдущихъ статьяхъ. Но теперь можно поистинѣ сказать, что, по нашему народному выраженію, «въ огонь подлили масла» и, слѣдовательно, пожаръ разбушевался. Графъ Спенсеръ, который состоялъ лордомъ-камергеромъ еще нѣсколько недѣль тому назадъ, раздулъ пламя, назначивъ своимъ помощникомъ м-ра Чарльзя Брукфильда—автора Dear Old Charlie («Дружокъ Чарли»), позаимствованнаго съ французскаго болѣе широко, чѣмъ какая бы то ни было изъ пьесъ за послѣдніе годы. Сразу поднялся большой шумъ, особенно когда отставка м-ра Г. А. Редфорда, прежняго помощника графа Спенсера, сдѣлала м-ра Брукфильда единственнымъ судьей пьесъ—за лорда-камергера. Разстроенный всѣмъ происшедшимъ и дойдя до апогея своей непопулярности среди писателей и актеровъ, возникшей уже раньше изъ-за разныхъ запрещенныхъ имъ пьесъ, графъ Спенсеръ 9 февраля самъ подалъ въ отставку и отказался отъ поста лорда-камергера. И это въ самый короткій срокъ; и такимъ образомъ м-ръ Брукфильдъ сталъ единственнымъ судьей надъ тѣмъ, что намъ можно видѣть на сценѣ.—Поистинѣ



ПАЧЧИНА, ИИНА. ДЕ-ЛАЗАРИ, АЛЕКСАНДРА. СТРЕМЛЯНОВА П-Я, ЛИДИЯ.
СЕРГЬЕВА, НАДЕЖДА. ШЕРЕРЪ, МАРІЯ. ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНІЮ.
ВЫПУСКЪ 1912 Г. ИМПЕРАТОРСКАГО СПБ. ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНІЮ.

странное положеніе вещей! Однако, этому былъ положенъ конецъ назначеніемъ новаго лорда-камергера, въ лицѣ лорда Сандерста, и новаго помощника по просмотру пьесъ—м-ра Эрнеста Бендаля, чрезвычайно опытнаго драматическаго критика. М-ръ Брукфильдъ при лордѣ Сандерстѣ будетъ исполнять тѣ же обязанности, что и при графѣ Спенсерѣ, а м-ръ Бендаль будетъ его помощникомъ. Но нѣтъ ни малѣйшихъ признаковъ того, чтобы среди авторовъ пьесъ и среди режиссеровъ, желающихъ ихъ ставить, унялась буря, которая поднялась противъ цензуры. Ясно, что, пока законъ не внесетъ измѣненія, система лорда-камергера относительно драмы останется та же, что и прежде. Противъ этой системы именно и рѣшили протестовать актеры, а также и авторы пьесъ.

Надо принять во вниманіе, что противъ м-ра Брукфильда, въ качествѣ помощника лорда-камергера, возстаютъ не потому вовсе, что онъ позаимствовалъ у Лабиша его *Céliman, le bien-aimé* (извѣстнымъ у насъ подъ названіемъ *Dear old Charlie*). Въ театральныхъ и артистическихъ кругахъ сильно расходятся въ мнѣніи, была ли бы эта пьеса украшеніемъ или же пятномъ для англійской сцены. Протестуютъ потому, что со времени написанія *Dear old Charlie* м-ръ Брукфильдъ выказалъ себя рѣшительнымъ противникомъ всякаго новаго теченія въ нашемъ театрѣ. Онъ выступалъ въ печати противъ модернистовъ, а съ тѣхъ поръ какъ онъ состоитъ при лордѣ-камергерѣ, цензорскія рѣшенія вызывали постоянныя нареканія. Предметъ театральной цензуры слишкомъ великъ по своему объему, чтобы обсуждать его въ этой статьѣ. Съ достовѣрностью могу сказать только одно: въ Англій такъ возстановлены противъ этой вызывающей системы, что существованіе ея въ прежнемъ видѣ немыслимо. Меня крайне удивитъ, если не будетъ произведена радикальная перемѣна еще въ теченіе нынѣшней зимы. Мнѣніе образованной части общества не потерпитъ, чтобы продолжалось настоящее иоложеніе вещей. Въ парламентѣ высказывается большое сочувствіе требованію о немедленномъ пересмотрѣ этого дѣла, и если только политическія дѣла не займутъ всего времени сессіи 1912 года у палаты общинъ, то сочувствіе это выразится въ реальной формѣ.

Самымъ послѣднимъ примѣромъ проявленія цензорской власти является запрещеніе трехъ пьесъ, озаглавленныхъ соотвѣтственно: *The Coronation* («Коронація»), *The new religion* («Новая религія») и *The secret woman* («Таинственная женщина»). Первая изъ этихъ пьесъ была поставлена частнымъ образомъ въ виду того, что власть лорда-камергера не распространяется на такого рода представленія. Всѣ, кто ни видѣлъ ее, удивляются, что цензоръ могъ найти въ ней что либо предосудительное. Скорѣе ее можно назвать пустой, но цензоръ не налагаетъ запрещенія изъ за безсодержательности пьесъ, какъ тѣ доказываетъ множество пустыхъ произведеній, которыя онъ одобряетъ. Въ *The Coronation* имѣется достаточная доля нелѣпаго социализма и феминизма, но социализмъ и феминизмъ не составляютъ запретнаго сюжета на нашей сценѣ. Лично я считаю эту пьесу мало значущей въ художественномъ отношеніи, но въ то же время и совершенно безобидной для нравственности самыхъ слабовольныхъ изъ нашей публики. Удивительно, зачѣмъ нашли нужнымъ сдѣлать мучениковъ изъ лицъ, написавшихъ пьесу и поставившихъ ее.

Изъ двухъ другихъ пьесъ, *The new religion* написана м-ромъ Израилемъ Зангвилемъ, а *The secret woman* м-ромъ Фильнотсомъ—и тотъ и другой принадлежить къ числу нашихъ лучшихъ драматурговъ. Въ обоихъ случаяхъ цензоръ соглашался пропустить пьесы, если авторы сдѣлаютъ нѣкоторыя измѣненія въ текстѣ. Однако, и м-ръ Зангвиль и м-ръ Фильнотсъ, оба отказались отъ этого, хотя первый изъ нихъ и склонялся на нѣкоторыя уступки. Въ виду того, что пьесъ этихъ никто не видѣлъ. трудно рѣшить, чѣмъ оправдывалось рѣшеніе лорда-камергера. *The secret woman* появится въ самомъ непродолжительномъ времени въ цѣломъ рядѣ закрытыхъ спектаклей, входъ на которые будетъ безплатный. Главная корпорація актеровъ и писателей написала на это запрещеніе энергичный протестъ, выражающій «живое негодованіе противъ позорнаго клейма, наложеннаго лордомъ-камергеромъ на писателя, котораго его собратья и вся читающая англійская публика въ теченіе долгихъ лѣтъ привыкла уважать и чтить». Что касается до м-ра Зангвиля, то онъ подалъ самостоятельный

протестъ, заявляя, что «разбираль религію, какъ живой вопросъ и въ серьезномъ тонѣ», и объявилъ, что пьеса появится въ отдѣльномъ изданіи, а также будетъ поставлена въ Америкѣ и, какъ онъ надѣется, и въ Европѣ.

Теперь я долженъ перейти къ допущеннымъ цензурой произведеніямъ прошлаго мѣсяца. У насъ было горячее время въ театрѣ, съ появленія въ Little theatre, 29 января (по нашему стилю), пьесы, озаглавленной The Blindness of virtue («Слѣпота добродѣтели»). Вначалѣ цензоръ дѣлалъ затрудненія, но затѣмъ согласился пропустить пьесу. Козьма Гамильтонъ (хорошо извѣстный какъ беллетристъ и какъ издатель еженедѣльнаго журнала The World) ставить въ своемъ произведеніи проблему, должны ли родители знакомить своихъ дочерей въ юномъ возрастѣ съ элементарными понятіями о половомъ вопросѣ. Можно бы сказать, что это не особенно подходящая тема для театра, въ разработкѣ которой автору легко задѣтъ нравственное чувство. Однако, м-ръ Гамильтонъ далъ намъ вполнѣ приличную и нравственную пьесу, выказавъ при этомъ большое техническое умѣнье. Въ области драмы это пока самая удачная изъ его вещей. Паразитическая слѣпота добродѣтельной дочери почти невѣроятна—даже въ деревенскомъ приходѣ, гдѣ происходитъ дѣйствіе. Но умная игра много способствовала иллюзіи правдоподобности, если судить по сочувствію, съ какимъ публика отнеслась къ представленію. Пускай справедливый и большой успѣхъ вознаградитъ режиссеровъ, но The Blindness of virtue никоимъ образомъ не можетъ считаться выдающимся произведеніемъ. М-ръ Гамильтонъ въ своихъ разсказахъ, какъ и въ пьесахъ чрезчуръ подчеркиваетъ мораль, которую проводитъ въ своемъ произведеніи. У него овчинка не стоитъ выдѣлки.

У насъ, быть можетъ, нѣтъ болѣе интереснаго драматурга, нежели м-ръ Гальсворси, который прежде всего сталъ извѣстенъ, какъ беллетристъ. Отъ его послѣдней пьесы, The Pigeon («Голубь») ожидали многого въ Royal theatre, и ожиданія эти не были обмануты, хотя это и не лучшее изъ произведеній автора. М-ръ Гальсворси скромно называетъ его «фантасіей», но мы должны причислить его къ пьесамъ, богатымъ по мысли.

Гальсворси не навязывает публикѣ своей морали, подобно Гамильтону. Онъ дѣлаетъ лучше—онъ заставляетъ задуматься. Главное дѣйствующее лицо въ пьесѣ—мягкосердечный человѣкъ, который не можетъ отвѣтить на просьбу отказомъ. Правда, онъ всегда начинаетъ съ отказа, но всегда становится жертвой попрошаекъ и бездѣльниковъ, ошипывающихъ голубя, который самъ отдаетъ себя въ ихъ когти. Пьеса является глубокимъ психологическимъ этюдомъ на этого симпатичнаго филантропа и на тѣхъ, кто обратилъ его въ свою жертву. Пьяница, профессиональный бродяга и падшая женщина—все великолѣпно обрисованные типы. Многие драматурги на первый планъ выдвинули бы мысль, что эти отбросы человѣчества могутъ и должны быть спасены, или же недостойны спасенія. Гальсворси же ничего не старается доказать. Онъ выставляетъ обѣ точки зрѣнія и только указываетъ на опасность догматизаціи. *The Pigeon* въ переводѣ появится, вѣроятно, и на континентѣ, такъ какъ у этой пьесы то достоинство, что она затрагиваетъ чувство не исключительно одной англійской публики.

Наканунѣ новаго года серія утреннихъ спектаклей началась пьесой совершенно новаго драматурга—миссъ Соверби. *Rutherford and Son* является интересной вариацией на старую тему о властномъ отцѣ, который свою семью приноситъ въ жертву дѣлу, но въ концѣ концовъ убѣждается, что напрасно потратилъ жизнь. Пьеса эта не будетъ долговѣчна, но автору ея нужно продолжать писать: у него сильное, хотя и мрачное перо.

Въ пьесѣ *The Bear-leaders* («Вожаки медвѣдей»), которая въ *Comedy theatre* была поставлена на слѣдующій день послѣ *Rutherford and Son* въ *Court theatre*, мы имѣемъ новую дань театру м-ра Р. Ц. Картана. Въ программѣ она озаглавлена «оригинальная фарсъ-комедія». У м-ра Картана слишкомъ опытная рука, чтобы не дать мастерски написанной пьесы. Но нельзя сказать, чтобы оригинальность преобладала въ *The Bear-leaders*, хотя элементъ фарса и подчеркивается. Интрига скорѣе слаба и сильно рассчитываетъ на діалоги. Эти послѣдніе, къ счастью, хороши, и, такъ

какъ игра была превосходна, то публика утреннихъ спектаклей осталась довольна доставленнымъ ей развлеченіемъ. Будущее покажетъ, достаточно ли содержательна пьеса, чтобы продержаться въ теченіе извѣстнаго времени. Нужны превосходные діалоги и игра, чтобы вознаградить Лондонскую публику за отсутствіе существенной интриги, и даже въ такомъ случаѣ успѣхъ пьесы не обезпеченъ. Во всякомъ случаѣ, м-ръ Картанъ не перейдетъ въ потомство, какъ авторъ *The Bear-leaders*.

М-ръ Алланъ Кэмпбелъ, авторъ пьесы *The Dust of Egypt* (Пепель Египта), шедшей 3 февраля—сынъ нашей извѣстной актрисы м-ссъ Патрикъ Кэмпбелъ, которая сама въ настоящее время играетъ въ пьесѣ *Bella Donna*, дѣйствіе коей большей частью происходитъ въ Египтѣ. Но въ *The Dust of Egypt* Египетъ не является мѣстомъ дѣйствія. Пьеса эта только новая версія старой исторіи о возвращенной къ жизни муміи, съ еще болѣе старымъ приѣмомъ, примѣненнымъ къ ней, и по которому въ концѣ все оказывается сномъ. Едва ли необходимо прибавлять, что *The Dust of Egypt* не отличается особенной оригинальностью. Употребленный сценическій приѣмъ оказался достаточно удачнымъ, почему м-ръ Алланъ Кэмпбелъ и заслуживаетъ быть отмѣченнымъ, тѣмъ болѣе что онъ еще новичекъ. Если ему удастся разработать болѣе яркую мысль, нежели та, на которой онъ построилъ свое произведеніе, онъ можетъ дать нѣчто хорошее. Въ данномъ случаѣ онъ выступилъ съ устарѣвшимъ сюжетомъ, воспользовавшись для этого нѣкоторыми весьма условными типами, и результатъ получился не особенно интересный. Большую часть успѣха, выпавшаго на долю пьесы, надо отнести къ игрѣ м-ра Джеральда Дюморіе въ главной мужской роли, но даже и ему негдѣ было развернуть своего таланта.

Если обратиться къ тому, что иногда называютъ «коммерческой драмой», то есть къ пьесамъ, поставленнымъ антрепренерами съ расчетомъ на продолжительный успѣхъ, то,—опустивъ представленія на первой недѣлѣ февраля въ клубахъ, именующихся: *The Stage Society*, *The New Players* и *The Ulster Literary Theatre*,—мы прямо перейдемъ къ новому произведенію м-ра Альфреда Сутро *The Fire screen* («Экранъ») въ *Garrick Theatre*, кото-

рое 7 февраля начало свою зру, повидимому, общающую быть блестящей. Въ первый же вечеръ пьесъ былъ оказанъ прекрасный пріемъ, и почти всѣ критики восхваляли ее въ ближайшемъ выпускѣ своего журнала. Никто не станетъ отрицать красоту стиля въ произведеніяхъ Сутро, его удивительный глазъ на сценическіе эффекты, его талантъ использовать то или другое положеніе. Однако, въ *The Fire screeп*, какъ и въ своихъ предыдущихъ пьесахъ, м-ръ Сутро дѣлаетъ то, что произведенія его остаются онъ наиболѣе «театральный». Нѣтъ ни одного изъ созданныхъ имъ типовъ, который могъ бы существовать гдѣ либо какъ не по ту сторону рампы. Каждый характеръ великолѣпенъ въ своемъ milieu—на сценѣ. Поэтому, пока мы не рѣшимъ вполнѣ отдаться драматическимъ условностямъ, мы чувствуемъ нѣкоторую скуку (чтобы не сказать болѣе) на представленіи пьесы Сутро. Но зато съ другой стороны, какъ только мы перейдемъ на условности, мы неизмѣнно имъ наслаждаемся. Интрига въ *The Fire screeп* несложная и дѣланная. Передъ нами любящая жена, которая спасаетъ своего блестящаго мужа отъ сѣтей коварной женщины и для этого призываетъ другого мужчину,—опытнаго Донъ-Жуана, который чѣмъ то передъ ней въ долгу. Она заставляетъ Донъ-Жуана отбивать коварную женщину у своего мужа—въ сущности изображать экранъ—и такимъ образомъ спасти его отъ опасности быть обожженнымъ. Чародѣйка не хочетъ, однако, отказаться отъ мужа, пока наконецъ жена не начинаетъ убѣждать Донъ Жуана скомпрометировать ея соперницу въ такой степени, что никакія ухищренія уже не въ состояніи будутъ ей помочь. Послѣ драматической сцены Донъ-Жуанъ соглашается на это. Въ результатѣ—освобожденіе мужа отъ пути и гибель злыхъ козней... Самое большее, что почитатели м-ра Сутро допускаютъ въ смыслѣ критики, это то, что въ пьесѣ изображенъ уголокъ искусственной жизни. Совершенно ясно, что они подъ впечатлѣніемъ его большаго таланта готовы видѣть жизнь въ томъ, въ чемъ онъ имъ укажетъ. Надо, однако, надѣяться, что они не будутъ примѣнять на практикѣ, внѣ театра, правила той жизни, которую они видятъ въ *Garrick-theatre*.

Совершенно иная, хотя и не болѣе привлекательная, жизнь выведена въ другой пьесѣ, *The basiest Way* (Болѣе легкій путь), которая шла въ *Globe Theatre* три дня спустя. Авторъ ея, м-ръ Евгений Уоттеръ—американецъ, и крупная пьеса его была уже поставлена въ Лондонѣ три съ половиной года тому назадъ. Пьеса эта была очень яркая, но грустная и подавляющая. *The basiest Way* производит такое же сильное и даже еще болѣе грустное впечатлѣніе. Дѣло идетъ о паденіи молодой привлекательной дѣвушки, которая любитъ роскошь и добивается ея при поступленіи на сцену «болѣе легкимъ путемъ». Ей представляется случай опять подняться, но человѣкъ, который когда то готовъ былъ на ней жениться, избличаетъ ее. Когда она грозитъ покончить съ собой, онъ грубо говоритъ ей, что у нея не хватитъ мужества даже лишитъ себя жизни. И это правда. Она роняетъ оружіе, и онъ оставляетъ ее, чтобы она снова вернулась на «болѣе легкій путь». Сюжетъ этотъ такъ же мало привлекателенъ, какъ и сюжетъ *The Fire screen'a* и, собственно говоря, даже еще меньше. Но у него то достоинство, что онъ имѣетъ глубокую связь съ современной жизнью, а въ Лондонскомъ театрѣ это есть то, за что надо быть благодарнымъ.

Новыя пьесы Пинеро—всегда событіе въ Лондонскомъ сезонѣ. И дѣйствительно, нѣкоторые журналы неизмѣнно прибавляютъ къ критическимъ статьямъ списокъ избранныхъ лицъ, бывшихъ на первомъ представленіи такихъ пьесъ. *The Mind—The Paint-girl* («Нравственность—накрашенная женщина»)—таково необыкновенное названіе послѣдняго произведенія сэра Артура Пинеро—не было исключеніемъ изъ общаго правила. Самое избранное общество посѣтило первое представленіе въ *Duke of Sork's theatre* 17 февраля. Предварительныя замѣтки о пьесѣ возбудили любопытство, а самая интрига хранилась въ строгой тайнѣ. Но результатъ получился совершенно неожиданный. Ни одну пьесу Пинеро не встрѣтили такъ двояко, какъ *The Mind—The Paint girl* при первомъ представленіи. Въ концѣ второго акта съ разныхъ концовъ послышались возгласы неодобренія, а послѣ занавѣса была произведена враждебная манифестація, въ перемежку, правда, съ апплодисментами, которыми преданные сторонники драматурга, а также болѣе

благожелательная часть публики наградила пьесу и актеровъ. Громкое изъявленіе порицанія большей частью публики едва ли было умѣстно, а крупныя заслуги сэра Артура Пинеро должны были бы избавить его отъ подобнаго рѣзкаго отношенія, даже если бы онъ написалъ вещь еще болѣе слабую. Въ то же время нельзя отрицать, что *The Mind—The Paint-girl* значительно ниже обыкновеннаго уровня «Пинеровской драмы», какъ кто то ее назваль. По моему, Пинеро достигъ своего расцвѣта въ болѣе раннемъ періодѣ, когда онъ еще писалъ настоящіе комедіи и фарсы. Онъ и до сихъ поръ продолжаетъ называть комедіями большинство своихъ произведеній, но всѣ они проникнуты крайне меланхоличной веселостью. Выведенные имъ типы предаются своему веселью съ серьезностью, достойной вошедшаго въ поговорку англичанина. Въ настоящей пьесѣ на сценѣ дѣйствуютъ лица мелочныя, мало привлекательныя. Героиня—актриса, какъ и въ *The Mind—The Paint-girl*, только болѣе высокаго полета, нежели бѣдная хористка, и ей не приходится падать такъ низко, какъ упала та несчастная. Въ то же время она простого происхожденія, у нея вульгарная до крайности мать, широкій кругъ неприглядныхъ друзей, товарищей, знакомыхъ. Два ея главныхъ поклонника—дворяне, одинъ—раззорившійся офицеръ, другой—молодой виконтъ. Вся интрига вертится на выборѣ между этими двумя поклонниками. Въ противоположность героинѣ м-ра Уоттера, она сохраняетъ свою чистоту (едва ли можно сказать—свою добродѣтель) и въ концѣ концовъ благополучно выходитъ замужъ за виконта. Половой вопросъ не затрагивается въ пьесѣ неподобающимъ образомъ и все таки у пьесы неприятный отпечатокъ. Я думаю, противъ этого и протестовали на первомъ представленіи шумные манифестанты. Очевидно, имъ была противна вся эта толпа вульгарныхъ, дурной репутациі, грубыхъ людей, которые, окружая главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ пьесѣ, напивались, ссорились и на каждомъ шагу проявляли свою низменную натуру. Если это такъ, то было нѣкоторое основаніе приему, выпавшему на долю автора. Лондонская толпа привыкла встрѣчать свистками злодѣя въ пьесѣ. Правда, что это необычное явленіе въ театрѣ Вестъ-Энда, но нравы перемѣнчивы—даже въ Вестъ-Эндѣ.



УЧ. ВИКТОРЪ СЕМЕНОВЪ.
ВЫПУСКЪ 1912 Г. ИМПЕРАТОРСКАГО СПБ. ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА.
ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНЮ.

Говорятъ также, что лица, освиставшія и ошикавшія *The Mind—The Paint-girl* при ея первомъ представленіи, были друзья опереточныхъ артистовъ, противъ которыхъ главнымъ образомъ и направлена сатира въ пьесѣ сэра Артура Пинеро. И опять, если это такъ, то авторъ долженъ быть скорѣе доволенъ, нежели оскорбленъ оказаннымъ его произведенію приѣмомъ, ибо это дань его ѣдкому остроумію. Въ наше время, когда въ мелкой прессѣ до смѣшного занимаются всякимъ шагомъ, словомъ, жестомъ лицъ, которыя очень часто крайне слабые актеры и актрисы (въ лучшемъ смыслѣ этихъ словъ), пріятно услышать правдивое о нихъ слово. Но правда рѣдко приходится по вкусу!

Результатомъ такой демонстраціи на первомъ представленіи явится то, что въ теченіе недѣли или около того всѣ мѣста въ *Duke of York's theatre* будутъ разобраны. По истеченіи этого времени можно будетъ рѣшить, дѣйствительно ли *The Mind—The Paint-girl* имѣетъ притягательную силу. Я сомнѣваюсь въ этомъ: представленіе, которое въ концѣ концовъ приходится отнести къ разряду «непріятныхъ», едва ли можетъ на долго овладѣть вниманіемъ Лондонской публики.

Послѣдняя изъ пьесъ, подлежащихъ обзорѣнню въ настоящей статьѣ, называется *The New-Sin* («Новый грѣшникъ»). Она шла днемъ 20 февраля и пойдетъ еще пять разъ на утреннихъ спектакляхъ. Названіе пьесы довольно мрачное. Надо сказать, что, согласно м-ру Гастингсу Макдональду, автору пьесы, грѣшникомъ является человѣкъ, продолжающій жить, хотя и знаетъ, что онъ, несмотря на всѣ свои достоинства, все же та помѣха, изъ за которой цѣлая семья братьевъ и сестеръ не можетъ унаслѣдовать большого состоянія. Кажется, что единственное средство избѣжать при такихъ обстоятельствахъ прегрѣшенія—самоубійство! Мысль можетъ показаться жестокой, да и на самомъ дѣлѣ она такова. Но авторъ выказываетъ тутъ большое умѣнье, талантливость и даже остроуміе, и сдѣлаетъ хорошо, продолжая писать. Особенность его настоящей пьесы та, что всѣ участвующія лица—мужчины. Для контраста вмѣстѣ съ этой пьесой была поставлена другая одноактная, гдѣ изображены одни женскіе типы. Пьеса

эта называется *The Dove uncaged* («Упорхнувшая голубка») и въ ней выведены четыре монахини и одна послушница.

Таковы новинки прошлаго мѣсяца. Изъ возобновленныхъ пьесъ главныя были: *The Second in command* («Помощникъ за капитана»)—одно изъ произведеній м-ра Кирилла Модъ, имѣвшихъ громаднй успѣхъ въ *Playhouse*; затѣмъ *Diar Old Charlie*, въ *Prince of Wales theatre*, и «Трильби», въ *His Majesty's theatre*. Много смѣялись надъ возобновленіемъ *Dear Old Charlie*, такъ какъ мораль пьесы сомнительна, а англійскій авторъ теперь одинъ изъ столповъ нашей цензуры. Дѣло въ томъ, что м-ръ Чарльзъ Брукфильдъ немедленно продалъ свою пьесу м-ру Гаутрей—актеру-антрепренеру, и такимъ образомъ, не имѣетъ никакой власти распоряжаться ея постановкой. Что же касается до м-ра Гаутрей, то онъ называетъ ее «совѣмъ невинной комической пьесой съ превосходной моралью для тѣхъ, кто въ состояніи ее понять». М-ръ Бэндалъ—нынѣшній коллега м-ра Брукфильда по разсмотрѣнію пьесъ—высказывался довольно строго о *Dear Old Charlie* въ бытность свою драматическимъ критикомъ, но теперь, когда онъ въ числѣ цензоровъ, онъ не нашелъ никакихъ препятствій къ ея постановкѣ. Часть публики, пришедшей на первое, по возобновленіи пьесы, представленіе, не замедлила высказать свое неодобреніе по поводу всего этого, хотя въ общемъ приемъ былъ крайне благопріятный.

При новой постановкѣ въ *His Majesty's theatre* драматической переделки знаменитой «Трильби»—Дюморье, исполненіе сэрмъ Гербертомъ Три роли мрачнаго Свенгали, какъ и прежде, являлось главной приманкой. Однако, значительный интересъ возбудила также, появленіемъ въ главной роли, миссъ Нейльсонъ-Терри—одна изъ нашихъ самыхъ талантливыхъ молодыхъ артистокъ, которой удалось многое прибавить къ своей славѣ. «Трильби» возобновлена только на короткіи срокъ, какъ переходная ступень къ новой постановкѣ «Отелло» въ *His Majesty's theatre*, 7 марта.

Нѣсколько сборное представленіе—и не старое, и не новое—было дано въ *Savoу-theatre* 19 февраля, когда началась совмѣстная гастроль миссъ Элленъ Терри и м-ра Альберта Шевалье. Миссъ Терри въ теченіе

часа читала, такъ сказать, иллюстрированную лекцію о героиняхъ Шекспира, а м-ръ Шевалье, котораго нѣкоторые критики не колеблясь признають лучшимъ комикомъ (хотя онъ и предпочелъ проявлять свой талантъ въ Music-hall'ахъ, а не въ театрѣ), представилъ два великолѣпныхъ типа стариковъ при участіи небольшого числа лицъ. Публика пришла въ восторгъ отъ перваго вечера, и гастролы въ Savoy-theatre обѣщаютъ быть удачными.

Послѣднія нѣсколько недѣль въ театрахъ были самыми оживленными за весь зимній сезонъ 1911—12 года, и ничто не показываетъ, что конкуренція Music-hall'овъ, о которой мы такъ много слышали, оказала бы вредное вліяніе на число посѣщеній въ театрахъ. Но театры варіетэ, конечно, необыкновенно процвѣтають. Самая крупная новинка только что появилась въ London Coliseum, считающійся первымъ изъ Music-hall'овъ. Тутъ была поставлена сокращенная передѣлка «Демона», оперы А. Рубинштейна, которую рѣдко приходится слышать. Въ превосходномъ исполненіи труппы артистовъ Петербургской оперы, подъ дирекціей М. Вилинскаго, «Демонъ» прошелъ при восторженныхъ апплодисментахъ. Въ Колизеумѣ даются два представленія ежедневно, и обѣ главныя роли распределены между г-жей Талиной и г-жей Покровской, съ одной стороны, и г-номъ Батьяновымъ и М. Сулицкимъ-Павленко, съ другой, «Демонъ» будетъ итти по крайней мѣрѣ, еще недѣли двѣ.

Въ Колизеумѣ подвизается также и Павелъ Линке, съ вѣнскимъ оркестромъ изъ 42 человекъ, выступающій каждый вечеръ съ выборомъ собственныхъ пьесъ къ великому удовольствію многочисленной публики. Въ будущемъ мѣсяцѣ его смѣнитъ г-нъ Лео Фалль, «Вѣчный Вальсъ» котораго дважды въ день привлекаетъ публику въ Hippodrome.

Въ театрѣ-варьетэ—Palace-theatre главной новинкой является эскизъ м-ра Джоруа Лайонса, который въ Лондонѣ лучше всего извѣстенъ, какъ поставщикъ колоніальныхъ товаровъ. Въ то же время онъ и художникъ, и беллетристъ, и драматургъ. Къ сожалѣнію, новая пьеса немного рискованна, и едва ли она прибавитъ что либо къ имени автора. Съ будущей

недѣли дирекція Palace-theatre будетъ ставить то, что, вѣроятно, явится «разсадой» комической оперы, то-есть коротенькія передѣлки наиболѣе популярныхъ пьесъ этого рода за весь прошлый годъ. Первой изъ нихъ пойдетъ «Гейша».

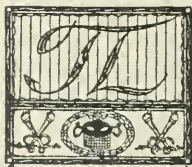
Снова возобновился разговоръ объ устройствѣ въ Лондонѣ муниципального театра, гдѣ можно было бы регулярно ставить пьесы Шекспира и другихъ классиковъ. Возникла мысль, что, если м-ръ Оскаръ Гаммерштейнъ уступить Лондонскій Народный Домъ, то это великолѣпное зданіе будетъ обращено въ муниципальный театръ. Но м-ръ Гаммерштейнъ не высказываетъ никакого желанія продать домъ. Онъ согласенъ съ тѣмъ, что потерпѣлъ убытокъ на своемъ предпріятіи, но—объявляетъ онъ—цѣль его была художественная, а не коммерческая. Поистинѣ, въ нашъ корыстный вѣкъ это необыкновенно рѣдкое и достойное хвалы сужденіе.

В П Е Ч А Т Л Ъ Н І Я С Е З О Н А .

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Двѣнадцатый годъ», драматическая хроника А. И. Бахметьева.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.



ВЕРЛИТЬ въ художественныя формы богатѣйшей исторической матеріалъ эпохи Отечественной войны, раскрыть внутренний смыслъ рокового столкновенія между военнымъ тщеславіемъ полководца и моральной силой увѣреннаго въ своей правотѣ народа — такая задача была доступна только эпическому гению Толстого. Ни одинъ изъ беллетристовъ и драматурговъ, кромѣ него, не осмѣлился коснуться этой слишкомъ отвѣтственной темы, и великій моментъ сліянія русской государственности съ народомъ отразился въ драматической литературѣ лишь наивными похождениями вернушагося изъ похода солдата или мелодраматическими бѣдствіями разоренной во время пожара семьи.

Столѣтіе Отечественной войны привело къ печальной необходимости спеціально заказывать юбилейныя пьесы, и, конечно, нельзя было ожидать, чтобы по заказу явилось произведеніе, котораго тщетно ожидали въ теченіе ста лѣтъ. Никому изъ современныхъ драматурговъ не удалось создать цѣльную по мысли и чувству, художественно законченную картину эпохи, но сами событія настолько значительны и такъ глубоко волнуютъ насъ, что даже слабые отблески ихъ на сценѣ вызываютъ искренній интересъ.

Избранная репертуарнымъ комитетомъ пьеса г. Бахметьева хороша именно тѣмъ, что не претендуетъ быть пьесой. Это лишь сценическая иллюстрація памятныхъ всѣмъ событій. Авторъ не пытается давать ни своего толкованія, ни личнаго освѣщенія, и дѣйствіе протекаетъ въ предѣлахъ исторически точныхъ фактовъ. Въ быстро смѣняющихся картинахъ зарисованы основные моменты «нашествія двенадцати языкъ» на Россію. Мы видимъ сначала главную квартиру русскаго императора въ Вильнѣ, съ интересомъ разсматриваемъ скромную зеленую комнату, украшенную стильной печью съ колонками; любимся портретно-точнымъ гримомъ Петровскаго-Аракчеева и художественнымъ воплощеніемъ Баркляя-де-Толли въ образѣ г. Ге; съ любопытствомъ выслушиваемъ чтеніе историческихъ документовъ и вспоминаемъ подлинную далекую быль. Проходитъ нѣсколько дней, и въ той же комнатѣ уже живетъ занявшій Вильну Наполеонъ. Обстановка не измѣнилась, также ждуть выхода Императора, но уже французскаго. Въ его бесѣдѣ съ присланнымъ отъ русскаго Императора Балашевымъ сохранены слова извѣстнаго письма Наполеона къ Александру. И его снисходительное сочувствіе Александру, который «могъ бы имѣть такое прекрасное царствованіе»; его увѣренность, что все предусмотрено, все разсчитано, производятъ почти жуткое впечатлѣніе на зрителей, заранѣе знающихъ роковую развязку.

Но наибольшее волненіе вызываетъ Бородинское сраженіе, показанное съ двухъ противоположныхъ пунктовъ. Наполеонъ со своимъ штабомъ, наблюдающіе за битвой съ высокой площадки, кажутся ожившей

картиной Верещагина «На Бородинскихъ высотахъ». Доносящіяся издалека гулы орудій и военные клики, прорѣзывающіе горизонтъ огоньки снарядовъ, тревожныя реплики Наполеона и непрерывно являющіяся съ новыми донесеніями эстафеты создаютъ нервную атмосферу рѣшительнаго боя и волнуютъ зрителя сознаниемъ того, что нѣкогда все это было ужасной дѣйствительностью, принесшей смерть и отчаяніе тысячамъ людей.

Въ изображеніи русскаго штаба во главѣ съ Кутузовымъ авторъ, очевидно, хотѣлъ передать добродушіе и покорность Богу нашей арміи. Но милыя шутки и ласковое подтруниваніе Кутузова надъ тревогой офицеровъ, питье квасу и степенныя разсужденія сдѣлали изъ русскаго главнокомандующаго какого-то дѣдушку Крылова и совершенно заслонили значительность и драматизмъ положенія. Не вѣрилось, что тамъ за синѣющими декораціями умирають люди и что судьба всей страны зависитъ отъ искусства и находчивости этого милаго толстяка въ широкой шинели. Въ сценѣ военнаго совѣта въ Филяхъ, поставленной по извѣстной картинѣ Кившенки, авторъ проявляетъ больше такта, и тутъ Кутузовъ, дѣйствительно, вождь русской арміи. Холодные отвѣты главнокомандующаго на упреки возмущенныхъ оставленіемъ Москвы генераловъ еще ярче оттъняютъ искренность его отчаянія, когда онъ остается наединѣ съ самимъ съ собой. И одинокія слезы старика, взявшаго на свою личную отвѣтственность судьбу родины, захватываютъ правдивостью чувства.

Слабѣе удалась наполеоновская эпопея въ Москвѣ. Ожиданіе депутации на Поклонной горѣ и у заставы, горячая, разоренная Москва, терзанія обманувшагося въ своихъ надеждахъ завоевателя, рѣшеніе отступить—все это проходитъ блѣдными видѣніями, не вызывая ни злобы, ни состраданія. А мелодраматическая сцена бреда, дикіе выкрики Наполеона: «не могу! не хочу!», точно заимствованныя изъ «Царя Бориса», кажутся ненужной и неправдоподобной выдумкой. Трагизмъ судьбы полководца, столкнувшагося со стихійнымъ сопротивленіемъ народной массы, не чувствуется въ отрывистыхъ, исторически вѣрныхъ картинахъ. Наполеонъ дѣйствовалъ, согласно обычнымъ правиламъ войны; онъ вправѣ былъ счи-

татъ занятіе Москвы своей окончательной побѣдой. И неожиданное, постижимое, съ военной точки зрѣнія, «варварство» русскихъ, опустошенный городъ, отсутствіе жителей, пожаръ и бѣдствія голода разбили всѣ планы полководца и должны были повлечь неминуемую гибель французской арміи. Военный гений Наполеона былъ дѣйствителенъ только при соблюденіи установленныхъ правилъ и безсиленъ при встрѣчѣ съ народомъ, не признающимъ условностей войны. Вѣдь самый лучший винтѣрь не можетъ выиграть, если партнеры не соблюдаютъ правилъ игры. Значеніе рокового столкновенія вымуштрованной арміи съ хаотической силой народа, отстаивающаго жизнь націи, меркнетъ, если изображать Наполеона только «проклятымъ французиской».

Послѣ сценъ съ Наполеономъ отраденъ переходъ къ непритязательной русской дѣйствительности. Опять простая изба съ русской печью, спящій на лавкѣ Кутузовъ, добродушный денщикъ—вся мирная обстановка мужицкаго житья, такъ не вяжущаяся съ идеей войны. И плачущій слезами радости Кутузовъ красиво завершаетъ безхитростную хронику историческими словами: «Боже, наконецъ, Ты внялъ молитвѣ нашей и съ сей минуты Россія спасена!»

Актерское творчество въ подобныхъ пьесахъ сводится лишь къ возможно точному воспроизведенію внѣшняго облика. Артистъ является тутъ не свободно творящимъ художникомъ, а лишь граверомъ, который, копируя извѣстную картину, плѣняетъ своимъ необычайнымъ мастерствомъ. И александринскіе «граферы» создали великолѣпный юбилейный альбомъ героевъ Отечественной войны, показавъ всю техническую красоту своего искусства. Вотъ тонкая фигура Барклая де-Толли съ удлиненной, чуть-чуть покачивающейся при ходьбѣ головой и сдержаннымъ звучнымъ голосомъ; въ каждомъ движеніи, въ каждой интонаціи благородная изысканность и легкая натянутость, мѣшавшая Барклаю привлекать сердца. Вотъ грубая, нескладная фигура Аракчеева съ широкимъ тупымъ лицомъ; низко надвигнутыя брови, маленькіе глаза, рыкающій голосъ и отталкивающая самоувѣренность интонаціи отлично характеризуютъ будущаго временщика.

Вотъ великолѣпная фигура генерала Ермолова съ суровымъ лицомъ и мощномъ басомъ; въ нѣсколько репликъ его маленькой роли талантъ г. Уралова сумѣлъ вложить столько силы и темперамента, что весь образъ сталъ неожиданно яркимъ и интереснымъ. Вотъ представительный министръ полиціи Балашевъ въ мастерскомъ воспроизведеніи г. Корвинъ-Круковскаго; вотъ преданный Шишковъ—Озаровскій, желчный Беннигсенъ — Осокинъ, смѣлый Раевскій—Кіенскій и въ центрѣ всѣхъ Кутузовъ, смиренный герой, добродушный полководецъ. Мягкость и личная обаятельность Давыдова придаютъ удивительную сердечность этому настоящему народному герою. Въ немъ чувствуется безхитростная, глубокая любовь къ родинѣ, смиреніе простой души, какая-то дѣтская мудрость, указавшая Кутузову вѣрный путь къ спасенію. Въ драматическихъ сценахъ въ Филяхъ и въ Тарутинѣ артистъ окрасилъ живымъ чувствомъ слова, давно омертвѣвшія на страницахъ учебниковъ, и они стали какими-то новыми, дѣтски простыми, трогательными.

Въ свитѣ Наполеона блисталъ г. Юрьевъ, который создалъ необычайно живописную и обаятельную фигуру Мюрата, однимъ своимъ появленіемъ внося огонь подлиннаго сценическаго искусства. Самъ Наполеонъ технически правильно изображенъ г. Дарскимъ.

Участвовавшіе въ пьесѣ штабъ-офицеры александринской арміи достойно поддерживали славу стараго оружія. Прекрасенъ по гриму и интонаціямъ г. Надеждинъ въ роли Верещагина, отдаваемого Растопчинымъ на растерзаніе толпѣ. Очень интересенъ г. Пашковскій, умно обрисовавшій въ сценѣ съ Наполеономъ отца Герцена, вольнодумнаго дворянина Яковлева. А замѣнившій г. Ходотова въ роли Дениса Давыдова — г. Владиміровъ выглядѣлъ настоящимъ молодцоватымъ героемъ, такъ молодо и горячо звучалъ его голось, такъ ловка и увѣрена была его военная выправка.

Единственнымъ виднымъ штатскимъ въ этомъ военномъ спектаклѣ былъ г. Аполлонскій — графъ Растопчинъ. Но этотъ штатскій побѣдилъ воинственныхъ генераловъ и остался въ памяти зрителей самой цѣльной, психологически интересной, фигурой. Г. Аполлонскій сумѣлъ въ двухъ

схематическихъ сценахъ мѣтко и ярко обрисовать московскаго градоправителя, раскрыть странную душу этого фанатика и полубезумца, вѣроятнаго творца пожара Москвы. Растерянно мятущаяся фигура въ халатѣ, смѣшеніе искренней патріотической боли съ горечью уязвленнаго самолюбія, слѣпая жестокость, соединенная съ религіозностью, были переданы съ удивительнымъ сценическимъ совершенствомъ.

Въ декоративномъ отношеніи сцена у Раstopчина вышла тоже наиболѣе удачной. Высокая комната, отдѣленная двумя колоннами отъ полукруглой ротонды, стѣна, сплошь увѣшанная родовыми портретами, строгая мебель, переносили въ старую добрую Москву, которая теперь сохранилась лишь въ плѣнительныхъ подмосковныхъ усадьбахъ.

Юбилейный альбомъ, созданный сценическимъ мастерствомъ «александринецевъ», вышелъ интереснымъ, значительнымъ и художественно цѣннымъ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Крещенскій вечеръ, или что хотите», комедія В. Шекспира.

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА.



Въ Англіи 17-го вѣка двѣнадцатая ночь послѣ Рождества, т. е. крещенскій сочельникъ, праздновался особаго рода представленіями. Этотъ послѣдній вечеръ святокъ былъ вечеромъ веселыхъ дурачествъ и причудливыхъ выдумокъ. Театры ставили въ этотъ вечеръ новыя пьесы, которыя были бы смѣшны до упада, фантастичны и трогательны, тамъ должны были дѣйствовать шуты, пьяницы, влюбленные герцоги, таинственныя дамы, въ этихъ пьесахъ должны быть серенады, вольныя шутки, путаница съ переодѣваніемъ, танцы и куплеты подъ конецъ.

Самое названіе комедіи Шекспира показываетъ, что онъ написалъ свою пьесу именно для такого крещенскаго спектакля. Почему то эта

пѣса не пошла, однако, въ назначенный день, а была представлена первый разъ 2-го февраля 1602 года на праздникъ юристовъ; тогда то она и получило очевидно второе свое названіе «Все, что хотите».

Комедія Шекспира это какое-то карнавальное шествіе, въ которомъ смѣшиваются шуты, влюбленные герцоги, прекрасная тоскующая Оливія, пьяные друзья Тоди Бальчъ и Эндрю Экчикъ, Виола и Себастьянъ, близнецы, которыхъ не различаетъ даже влюбленное сердце. Въ этой комедіи дѣйствительно есть «все, что хотите»: нѣжныя серенады, дуэль, любовныя объясненія, одуроченной Мальволіо, пьяныя пѣсенки. Тутъ и колотятъ другъ друга и обливаютъ водой, подбрасываютъ письма, шутъ переодѣвается монахомъ, подъ конецъ, двѣ свадьбы и удалой джигъ ¹⁾. Здѣсь есть все что могло создать блестящее насмѣшливое воображеніе романтика. Шекспиръ далъ изумительную канву для праздничнаго фантастически-великолѣпнаго по яркости представленія.

Для нашего времени театръ является главнымъ образомъ зрѣлищемъ. Современнаго зрителя почти невозможно учить съ театральныхъ подмостковъ, трудно потрясти, но можно очаровать пышнымъ зрѣлищемъ.

Именно для такого зрѣлища комедія Шекспира даетъ благодарный матеріалъ.

Какъ и во всѣхъ комедіяхъ Шекспира, въ «Крещенскомъ вечерѣ» есть подлинное, полнокровное бѣненіе жизни, есть что-то вѣчно юное въ этихъ незамысловатыхъ шуткахъ и неутомимыхъ дурачествахъ.

Поставленная въ Михайловскомъ театрѣ для учащейся молодежи, молодымъ режиссеромъ Ю. Ракинымъ, съ молодежью Александринскаго театра въ главныхъ роляхъ, комедія Шекспира производила впечатлѣніе настоящей шаловливой и трогательной молодости.

¹⁾ Кстати, джигъ вставленъ въ финалъ режиссеромъ безъ прямого указанія на то автора. Режиссеръ поступилъ, какъ намъ кажется, вполне правильно. Комедія кончается своего рода дивертисментомъ, въ которомъ джигъ является вполне умѣстнымъ. На это же указываетъ переводчикъ: «Послѣдняя пѣсня шута, какъ и пѣсня въ концѣ IV акта, въ сущности, не имѣютъ отношенія къ пьесѣ,—это просто англійскій «джигъ», вставленный для увеселенія публики».

Два мотива ритмически смѣняются въ «Крещенскомъ вечерѣ».

Причудливый, слегка утрированный и чуть-чуть насмѣшливый романтизмъ, который заставляетъ герцога пѣть серенады жестокосердой Оливии, и въ ту же минуту, какъ онъ узнаетъ, что Оливія уже не свободна полюбить Віолу; тотъ романтизмъ, который позволяетъ влюбляться, еще не видя (Віола влюблена въ герцога, еще не зная его), который допускаетъ счастливыя спасенія тонущихъ въ морѣ, внезапныя встрѣчи потерявшихъ другъ друга брата и сестру, романтизмъ лирической томности, нѣжности взглядовъ, улыбокъ, цвѣтовъ, которыми осыпаютъ дорогу, но романтизмъ безъ капли горечи страданій.

Другой мотивъ это—комическая буффонада, тоже преувеличенная, рѣзкая карикатура, почти гротескъ, но беззлобный, какой-то наивный, съ потасовками, всяческими надувательствами, безконечными веселыми выпивками, нелѣпыми пѣсенками и танцами.

Два эти мотива искусно сплетены въ комедіи и режиссеру удалось очень ярко передать и тотъ и другой.

Первое же явленіе переноситъ въ сказочную страну Иллирію (Далмацію), фантазіей Шекспира перенесенную къ морю. На фонѣ горной декорации кн. Шервашидзе въ сумеркахъ передъ домомъ Оливии, полукругомъ стоятъ музыканты, пѣвецъ поетъ серенаду. И герцогъ Орсини (г-нъ Студенцовъ) на пригоркѣ, окруженный своей свитой, декламируетъ прекрасный монологъ, начинающій комедію.

«Такъ сладостны мечтанья о любви»—заключительныя слова этого монолога, которыя даютъ какъ бы ключъ къ исполненію роли герцога. Она ведется въ нѣсколько преувеличенномъ декламационномъ стилѣ; во всѣхъ монологахъ герцога больше любованія своими страданіями неудачной любви, больше красивой лирической позы, чѣмъ подлиннаго страданія. Будь это иначе, комедія лишилась бы легкости и воздушности романтически-насмѣшливаго представленія.

Поэтому, придавъ всѣмъ лирическимъ сценамъ нѣсколько искусственный тонъ декламации, режиссеръ и исполнители поступили правильно.

Эти ультра-романтическія сцены, когда Віола (г-жа Тхоржевская), только что спасенная отъ кораблекрушенія, переодѣвается въ прекраснаго юношу Цезаріо, чтобы сдѣлаться повѣреннымъ любви герцога, котораго она сама любитъ; когда грустная Оливія (г-жа Коваленская) тоскуетъ о кончинѣ брата, а потомъ вдругъ загорается страстью къ Цезаріо; когда Себастьяно (г-нъ Лешковъ), столь чудесно спасенный, замѣняетъ свою сестру и дѣлается мужемъ Оливіи—всѣ эти сцены смѣняются комическими, въ которыхъ дѣйствуютъ четыре неразлучныхъ персонажа: Тоби Бэльчъ (г-нъ Лерскій), прототипъ постоянного любимца Шекспира—Фальстафа, Эндрю Экчикъ (г-нъ Усачевъ), богатый дуракъ, шутъ Фэстъ (г-нъ Озаровскій) остроумный, насмѣшливый, въ глубинѣ своихъ дурачествъ мудрый, и служанка Марія (г-жа Ростова); вся эта компанія неутомимо шумитъ, придумываетъ всякія дурачества надъ надутымъ чванливымъ Мальволио (г-нъ Сухаревъ), пьянствуетъ и дебоширить.

Эти сцены, слишкомъ многочисленныя, не связанныя съ непосредственнымъ развитіемъ дѣйствія, могли бы казаться однообразными и утомительными, если бы у всѣхъ исполнителей не чувствовалось какой-то внутренней, заражающей зрителя, веселости.

То, что дѣйствіе происходитъ въ Иллиріи, позволяетъ придать постановкѣ нѣсколько восточный колоритъ.

Яркимъ ковромъ разстилаются эти семь картинъ комедіи, гдѣ есть англичане, итальянцы, турки, гдѣ есть и смѣшное и трогательное—«все, что хотите».

ОБЗОРЪ ИТОГОВЪ МОСКОВСКАГО ОПЕРНАГО СЕЗОНА 1911—1912 г.

Ю. ЭНГЕЛЬ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



БОЛЬШОЙ театръ открылъ свои двери, какъ всегда, 30 августа и закрылъ ихъ къ 1 мая. За это время дано было всего 230 спектаклей, т.-е. больше, чѣмъ въ какой бы то ни было изъ предшествовавшихъ сезоновъ; 15,6% этого количества пришлось на утренники. При данной продолжительности сезона и обычныхъ пропускахъ спектаклей (три недѣли Великаго поста, кануны праздниковъ и т. п.) большаго числа спектаклей врядъ ли возможно достигнуть,—развѣ еще большимъ развитіемъ утренниковъ,—да и то не на много.

Всего поставлено было за сезонъ 23 оперы, выдержавшихъ 177 представлений (на каждую оперу, среднимъ числомъ по 7,7 представлений), и 13 балетовъ, выдержавшихъ 52 представленія (на каждый по 4). Одинъ спектакль былъ смѣшанный. Любопытно при этомъ, что наиболѣе устойчивыми въ репертуарѣ оказались русскія оперы. 10 русскихъ оперъ шли 152 разъ (т.-е. въ среднемъ по 11,2 спектакля на каждую), тогда какъ 13 иностранныхъ только 65 разъ (т.-е. по 5 представлений). Такимъ образомъ, опера заняла 77% всего числа спектаклей, т.-е. столько же, какъ въ прошломъ и за прошлымъ сезонъ (десять лѣтъ тому назадъ—только 58%).

Больше всего труда и заботъ отдалъ Большой театръ въ истекшемъ сезонѣ Вагнеру, и это особенно знаменательно, если вспомнить, что всего 3—4 года тому назадъ былъ сезонъ, когда Вагнера здѣсь *совсѣмъ* не ставили. Кромѣ возобновленной раньше «Валькирии», въ Большомъ театрѣ возобновили теперъ «Зигфрида» и впервые поставили «Гибель боговъ» и «Золото Рейна». Такимъ образомъ, Москва дождалась, наконецъ, полной

постановки всей тетралогіи «Кольца Нибелунга»,—покуда, впрочемъ, «въ розницу», а не въ видѣ послѣдовательно-цѣльнаго цикла. Послѣднія вагнеровскія постановки («Золото Рейна» и особенно «Зигфридъ») попали въ самый конецъ сезона, такъ что общаго числа вагнеровскихъ представленій не могли сколько-нибудь замѣтно увеличить. Число это равняется только двадцати: «Гибель боговъ» (1-ое представленіе 10 октября 1911 г.)—6 спектаклей, «Золото Рейна» (1-ое представленіе 14 марта 1912 г.)—5, «Зигфридъ» (возобновленіе 24 апрѣля 1912 г.)—2, «Валькирія»—2, «Лознгринъ»—5. Но все-же изъ двадцати трехъ шедшихъ въ сезонѣ оперъ пять принадлежатъ Вагнеру, и въ томъ числѣ, какъ мы видѣли, обѣ новинки сезона и одно капитальное возобновленіе.

Другое капитальное возобновленіе сезона—«Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова (9 ноября 1911 г.), поставленная всего 12 разъ.

Изъ остальныхъ оперъ чаще ставились: «Демонъ» Рубинштейна—14 разъ (6 утренниковъ); «Садко» Римскаго-Корсакова—13 разъ; «Пиковая дама» Чайковскаго—12; «Онѣгинъ» его-же—12; «Жизнь за Царя» (2 утр.) и «Русланъ» Глинки—по 10; «Псковитянка» Римскаго-Корсакова—10; «Русалка» Даргомыжскаго—10 (4 утрен.). Прочія оперы шли: «Карменъ» Бизе—9 разъ; «Фаустъ» Гуно (7 утрен.) и «Вертеръ» Масснэ (3 утрен.) по 8 разъ, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова—9 (6 утрен.); «Лакмэ» Делиба—6; «Богема» Пуччини—5; «Риголетто» Верди—3; «Травиата» его же—4; «Ромео и Джульета» Гуно—2.

Такимъ образомъ, наибольшее число спектаклей далъ Большому театру Римскій-Корсаковъ: четыре его оперы («Садко», «Снѣгурочка», «Псковитянка», «Майская ночь») шли 44 раза. За Римскимъ-Корсаковымъ идутъ: Чайковскій, двѣ оперы котораго шли 24 раза, Глинка (двѣ оперы—20 разъ), Вагнеръ (пять оперъ—20 разъ), Рубинштейнъ (одна опера—14 разъ), Гуно (двѣ оперы—10 разъ), Бизе (одна опера—9 разъ), Верди (двѣ оперы—7 разъ) и т. д.

СОЛОДОВНИКОВСКІЙ ТЕАТРЪ (опера Зими́на).

Въ Солодовниковскомъ театрѣ сезонъ 1911—1912 выдался (отчасти въ связи съ ранней Пасхой) исключительно короткій: съ 15 сентября до апрѣля. За это время поставлены были 31 опера и 1 балетъ, всего 219 спектаклей, изъ коихъ 52 (т. е. 23, 7%) утренника (двѣ оперы, шедшія въ одинъ вечеръ, напримѣръ, «Сельская честь» и «Паяцы», считаются за одинъ спектакль, но за два представленія).

Новинками сезона явились: «Луиза» Шарпантье (16 сент. 1911 г.), выдержавшая 18 представленій; «Генрихъ VIII» Сень-Санса (17 сент.)—8 представленій; «Фигляръ» Масснэ (12 октября 1911 г.)—5 представленій; «Въ долинь» д'Альбера (15 декабря 1911 г.)—19 представленій. Такимъ образомъ, ни одна изъ новинокъ въ Зиминской оперѣ не достигла двадцати представленій, тогда какъ въ прежніе годы новыя оперы нерѣдко выдерживали гораздо большее число спектаклей (даже свыше тридцати). Не помогла въ этомъ году и «стрѣльба пачками» въ началѣ сезона: изъ трехъ новинокъ, сразу одна за другой открывшихъ сезонъ, только одна («Луиза») пошла болѣе или менѣе хорошо.

Изъ другихъ оперъ чаще всего шли: Травиата—17 разъ (8 утр.); «Сельская честь» и «Паяцы» (въ одинъ вечеръ) 17 разъ (кромѣ того, вмѣстѣ съ другими операми, «Сельская честь» 2 раза и 1-й актъ «Паяцевъ» 4 раза); «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго—14 разъ (3 утр.); «Камо грядеши» Нугеса—13 (5 утр.); «Чіо-чіо-санъ» Пуччини и «Пиковая дама» по 11 разъ; «Снѣгурочка» (8 утр.) и «Онѣгинъ» (3 утр.) по 10 разъ; «Опричникъ» Чайковскаго (возобновленіе)—9; «Кармень»—9 (4 утр.); «Фаустъ»—7 (всѣ утр.), «Богема» Пуччини—6 (2 утр.), «Риголетто»—6 (1 утр.), «Тангейзеръ»—6. Остальныя оперы шли: «Мазепа» Чайковскаго 5 разъ, «Севильскій цирюльникъ» Россини, «Аида» Верди и «Хованщина» Мусоргскаго—по 4, «Демонъ», «Сонамбула», «Баль-маскарадъ», «Искатели жемчуга»—по 2, «Царь-плотникъ» Лорцинга, «Майская ночь», «Эрнани» Верди и «Манонъ» Масснэ—по 1 разу. 2 раза шель балетъ «Фея куколь» (вмѣстѣ съ «Севильск. цирюльникомъ»). Постомъ гастролировали въ театрѣ

Солодовникова итальянцы, съ участіемъ которыхъ и поставлены были: «Соламбула», «Баль-маскарадъ», «Эрнани» «Травиата» и др. Девять русскихъ оперъ заняли всего 69 спектаклей (по 7,7 на каждую); двадцать даѣ иностранныхъ—150 спектаклей (по 6, 8, считая «Сельскую честь» и «Пяцевъ» за одинъ спектакль).

Наибольшее мѣсто въ репертуарѣ заняли: Чайковскій (4 оперы 35 представлений) и Верди (5 оперъ, 30 представлений), за которыми идутъ: д'Альберъ (одна опера—19 представлений), Шарпантье (1 опера—18 представлений), Масканыи (1 опера—19 представлений), Мусоргскій (2 оперы—18 представлений), Леонкавалло и т. д.

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ Народномъ домѣ попечительства о народной трезвости сезонъ длился отъ 25 сентября до 5 февраля. Оперные спектакли здѣсь чередовались съ драматическими и давались 3—4 раза въ недѣлю. Всего здѣсь поставлено было 23 оперы.

Новинками сезона явились «Измѣна» Ипполитова-Иванова (3 января 1912 г.) и «Свадьба Фигаро» Моцарта (24 января). Первая опера шла 5 разъ, вторая—4 раза. Изъ другихъ оперъ наибольшаго числа представлений достигли: «Жизнь за Царя» (5), «Кармень» (5), «Пиковая дама» (6), «Демонъ» (6), «Дубровскій» Направника (5), «Онѣгинъ» (5). Кромѣ того, здѣсь шли: «Русалка», «Марта» Флотова, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Фра-Діаволо», «Русланъ», «Лакмэ», «Гальяка» Монюшко, «Царская невѣста» Римскаго-Корсакова, «Травиата», «Мазепа», «Риголетто», «Фаустъ», «Ромео и Джульетта», «Лида», «Юланта» и «Сынъ мандарина», «Севильскій цирюльникъ»

Такимъ образомъ, на всѣхъ трехъ оперныхъ сценахъ Москвы ставились одновременно 7 оперъ: «Пиковая дама» (29 спектаклей), «Онѣгинъ» (27), «Травиата» (24), «Кармень» (23), «Демонъ» (22), «Фаустъ» (18), «Риголетто» (10).

НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Жанъ д'Удинъ. Искусство и жестъ. Пер. съ французскаго кн. Сергѣй Волконскаго. Изд. «Аполлона». Спб. 1912.

«Да простить меня мужъ науки, если я иногда говорю языкомъ художника, а художникъ да простить меня, если слишкомъ часто прибѣгаю къ научному языку», галантно расшаркивается на обѣ стороны французскій эстетъ, начиная книгу объ искусствѣ. Стремясь къ возможно большей убѣдительности, Жанъ д'Удинъ дѣйствительно пользуется всѣми средствами: когда нужно, онъ пугаетъ читателя «аналитической симпликаціей синтетической синэстезіи», а когда и это не помогаетъ, старается развлечь милымъ напоминаніемъ, что «трепетъ изобрѣтателя не менѣе силенъ, чѣмъ трепетъ влюбленнаго, заключающаго въ объятія любимое существо», или совѣтомъ «подступаться къ вдохновенію, смѣлѣе—оно, какъ женщина дается тому, кто умѣетъ взять».

Надо отдать справедливость автору: онъ «подступаетъ» къ вдохновенію очень смѣло и объявляетъ его просто на просто «эпифеноменомъ художественнаго творчества». «Художникъ творить, потому что, испытавъ обыкновенное человѣческое волненіе и захотѣвъ перевести свое волненіе на языкъ искусства, онъ, благодаря силѣ своего хотѣнія, сумѣлъ за этотъ переводъ приняться». Микель-Анджело и Бетховенъ потому стали геніями, что «съ большей силой, чѣмъ другіе смертные, возжелали обезсмертить себя и сумѣли пріобрѣсти полноту человѣческой власти терпѣливымъ и ежедневнымъ воспитаніемъ техники». «Нѣтъ художниковъ подъ преимущественнымъ покровительствомъ неба! гордо восклицаетъ Жанъ д'Удинъ,— «мы всѣ способны создавать произведенія искусства». Но откуда же тогда берутся толпы бездарныхъ тружениковъ, которые остаются, несмотря на все совершенство своей техники, лишь ненужными ремесленниками? Какъ объяснить творчество такого композитора, какъ Мусоргскій, который создалъ геніальную музыку. даже не зная основныхъ условій оркестровки?

На эти вопросы авторъ не желаетъ давать отвѣта. Для него, какъ для убѣжденнаго матеріалиста, важно доказать, что искусство есть лишь «слѣдствіе атактистической потребности, обеспечивающей существованіе вида», что въ «искусствѣ нѣтъ формы, есть только матерія». Такому объясненію, конечно, не поддается безсознательная и неуловимая сила вдохновенія. И Жану д'Удину остается признать, что «для эстетика не важно знать сущность вдохновенія». Но не зная причины, трудно понять слѣдствіе и, не понимая сущности вдохновенія, нельзя постичь порождаемое имъ искусство. Уловить законы вдохновенія такъ же важно для эстетика, какъ для физика важно установить законы дѣйствія электричества. Жанъ д'Удинъ отлично это сознаетъ, и вотъ почему онъ такъ настойчиво стремится доказать, что вдохновеніе есть только слѣдствіе, а не причина художественнаго творчества.

Художникъ является, по теоріи д'Удина, лишь «непогрѣшимымъ резонаторомъ» природныхъ ритмовъ. Его «имитация» съ безупречною точностью воспроизводитъ ритмы, подслушанные имъ у «щедрой родительницы—Жизни», и вызываетъ соответственные ритмы въ «любителей». Такимъ образомъ, для обыкновеннаго смертнаго художникъ играетъ роль слуховой трубки.

«Имитаторъ» все же не долженъ быть фотографомъ. Онъ можетъ «создавать новые ритмы путемъ сочетанія ранѣ испытанныхъ»; онъ можетъ, передавая лишь наиболѣе существенныя черты, «стилизовать» поразившее его явленіе природы, но ни единой новой ноты онъ не въ силахъ внести въ мелодію жизни.

По теоріи д'Удина, основной законъ въ искусствѣ, какъ и въ физикѣ,—законъ всеобщаго притяженія. «Искусство есть выразительная форма всемірнаго тяготѣнія и, подобно всѣмъ космическимъ проявленіямъ, оно относится къ области общеміровой механики». Какъ термодинамика сводитъ всѣ виды энергіи къ энергіи двигательной, строя весь міръ физическихъ явленій на законахъ движенія, такъ и эстетика д'Удина сводитъ всѣ духовныя проявленія человѣка къ основному ритму движенія и его выра-

зителю—жесту въ широкомъ значеніи этого слова. «Всѣ наши чувства понимаютъ одинъ только языкъ—всеобщее притяженіе». Художественный критерій, устанавливаемый Жаномъ д'Удиномъ, довольно своеобразенъ: онъ цѣнитъ количество, а не качество произведеній искусства. По его мнѣнію, «безплодіе—главный порокъ художника-создателя, какъ его первая добродѣтель—производительность».

Какъ правовѣрный матеріалистъ, Жанъ д'Удинъ, конечно, старается объяснить всѣ виды искусства утилитарными стремленіями человѣческой особи. Высоту готическаго храма онъ объясняетъ желаніемъ дать наибольшее кубическое содержаніе воздуха «укрывшейся отъ непогоды толпѣ»; литературныя произведенія вызваны, по его мнѣнію, необходимостью столковаться со своими ближними и т. д.

Главнымъ препятствіемъ при такомъ толкованіи искусства всегда являлась музыка. Шопенгауэру она казалась голосомъ Міровой Воли, непосредственно обращающейся къ человѣческой душѣ. Дѣйствительно, музыка не прибѣгаетъ ни къ какимъ реальнымъ представленіямъ, чтобы воздѣйствовать на душу слушателя. Она не рисуетъ никакихъ конкретныхъ образовъ и, передавая лишь ирраціональное «настроеніе», все же дѣйствуетъ могущественнѣе другихъ искусствъ, которыя пользуются матеріальными формами. Даже самая пошлая мелодія передаетъ эмоцію, а не житейское явленіе. Живописецъ можетъ нарисовать хорошо прожаренный бифштексъ, писатель можетъ изобразить удовольствіе его ѣсть, но какъ передать бифштексъ въ музыкѣ?

И вотъ Жанъ д'Удинъ направляетъ всю силу своей логики на то, чтобы доказать, будто музыка можетъ «пахнуть соленой треской». Прежде всего онъ стремится лишить музыку ея обособленнаго положенія и съ этой цѣлью устанавливаетъ законы синэстезіи. Путемъ геометрическихъ чертежей, ссылокъ на художественные и научные авторитеты, красивыхъ фразъ и логическихъ разсужденій, Жанъ д'Удинъ силится доказать, что всѣ чувства являются лишь усовершенствованнымъ осязаніемъ и потому равнозначущи между собой. Всякое слуховое ощущеніе, будучи лишь «осязаніемъ на

дальнемъ разстояніи», можетъ найти соотвѣтствующее выраженіе среди ощущеній «осязанія на очень дальнемъ разстояніи», т. е. ощущеній зрительныхъ. Конечно, всѣ эти софизмы мало убѣдительны съ эстетической точки зрѣнія. Хотя бѣлый цвѣтъ и является суммой всѣхъ цвѣтовъ, все же трудно доказать, будто видъ бѣлой бумаги можетъ замѣнить зрѣлище радуги.

Въ своемъ увлеченіи Жанъ д'Удинъ обращается даже къ лингвистикѣ, ссылаясь на такія выраженія, какъ «мягкій звукъ» или «сладкій рисунокъ». Онъ забываетъ, что нашъ языкъ просто сравниваетъ ощущенія различныхъ порядковъ, и «сѣренькая музыка» сокращенно выражаетъ: эта музыка такъ же слабо поражаетъ мой слухъ, какъ сѣрый цвѣтъ мало поражаетъ мое зрѣніе.

Онъ готовъ искать доказательствъ даже въ явныхъ ассоціаціяхъ, утверждая, что «сцена погребѣ въ «Гибели Фауста» (Берлиоза) вызываетъ душливую атмосферу, пресыщенную запахомъ вина и съѣстныхъ припасовъ».

Фактъ синэстезіи, встрѣчающейся у людей съ болѣзненно развитой чувствительностью, безспоренъ. Еще болѣе безспоренъ тотъ фактъ, что художникъ можетъ въ звукахъ отразить настроеніе, вызванное зрительными впечатлѣніями. Но музыка передаетъ чувство, а не конкретное видѣніе композитора, и до сихъ поръ никто не могъ привести случая, чтобы слушатель, даже подверженный синэстезіи, могъ въ чистой музыкѣ увидѣть тѣ самыя картины, которыя поразили воображеніе музыканта. Жанъ д'Удинъ самъ признаетъ это, когда говоритъ: «я согласенъ съ поэтомъ Рэмбо, что гласныя имѣютъ какъ бы свой цвѣтъ, но если онъ хочетъ мнѣ навязать свою гамму: А черное, Е бѣлое, I красное, У зеленое, О синее, я ему скажу: виноватъ, для васъ это вѣрно, а для меня невѣрно». Но если синэстезія настолько субъективна, то, очевидно, она не можетъ имѣть значенія при воспріятіи художественнаго произведенія. Авторъ отказывается сдѣлать этотъ выводъ. Для него каждой музыкальной мелодіи соотвѣтствуетъ опредѣленное зрительное впечатлѣніе: ноктюрнъ Шопена вызываетъ «неми-

нуемое представлѣніе о тепломъ дождѣ, падающемъ на растительность дѣвственнаго лѣса»; музыка Глюка рисуетъ ночную птицу, сидящую въ дуплѣ; тэмбръ англійскаго рожка «очень похожъ на лебедя». Вагнеръ передаетъ даже колебанія бѣлаго шарфа Изольды, призывающей возлюбленнаго, а «аккордъ статическаго характера рисуетъ поцѣлуй, который самъ статиченъ». Музыка, по мнѣнію Жана д'Удина, есть лишь «переложенное въ звуки движеніе» и «пластическій синонимъ» даже самыхъ сложныхъ формъ, вовсе не такъ трудно найти, напр., fuga соотвѣтствуетъ игръ въ чехарду.

Въ доказательство своей теоріи музыки, Жанъ д'Удинъ приводитъ систему ритмической гимнастики Жака Далькроза. Путемъ мускульныхъ тѣлодвиженій она воспитываетъ чувство ритма и музыкальный слухъ. Ученики научаются пластически передавать рисунокъ мелодіи, отмѣчая длину каждой ноты и перемѣняя движенія при малѣйшей перемѣнѣ темпа. У учениковъ Далькроза тѣло абсолютно свободно и всѣ члены автономны. Всякое приказаніе воли, безъ малѣйшей задержки и съ поразительной точностью, исполняется послушными мускулами. Чувство мускульнаго усилія опредѣляетъ звуковую длительность и понятіе такта настолько точно для учениковъ Далькроза, что послѣ недвижной паузы въ нѣсколько тактовъ они всѣ вступаютъ одновременно. Геніальная педагогическая система Далькроза, развивая пластическую гибкость, въ то же время воспитываетъ музыкальный слухъ и память. Съ точки зрѣнія искусства система Далькроза полезна тѣмъ, что уничтожаетъ привилегіи такъ называемаго «абсолютнаго слуха», который прежде считался даромъ немногихъ счастливыхъ. Физическая изощренность слуха и формальная память не будутъ служить признакомъ музыкальнаго дарованія, и тѣ, кто раньше не могъ проявить своей художественной природы, теперь, быть можетъ, окажутся впереди прежнихъ избранниковъ.

Но развивая формальныя способности, Далькроза лишь подготавливаетъ матеріаль и школьные экзамены въ его школѣ въ Хеллерау, конечно не могутъ считаться явленіями искусства. Мраморщикъ, обтесывающій глыбы

камня, еще не есть скульпторъ и его работа, очевидно, не можетъ быть признана художественной.

Но пылкіе почитатели системы Далькроза стремятся увидѣть въ физическихъ упражненіяхъ его учениковъ какое то новое искусство, научно усовершенствованный дунканизмъ. Матеріалисты спѣшаютъ использовать его педагогическій гений для своихъ цѣлей и съ торжествомъ объявляютъ, что «пластическій синонимъ» фуги Баха или сонаты Бетховена, наконецъ, найденъ въ видѣ ловкихъ прыжковъ и граціознаго бѣга юныхъ «далькрозятъ». Безупречно точная пластическая передача внѣшняго рисунка мелодіи принимается за нѣчто равнозначущее музыкѣ и приводится въ доказательство того, что музыка порождена жестомъ и въ жестъ обратится. Скромный учитель, всегда просившій публику не смотрѣть на его учениковъ, какъ на танцовщиковъ, невольно поддается увлеченію своихъ друзей и введенная сначала въ видѣ одного изъ ритмическихъ упражненій «интерпретація» симфонической музыки грозитъ выродиться въ новую школу босоножія.

Но ритмическая гимнастика невольно доказываетъ какъ разъ обратное тому, что такъ хотѣлъ бы доказать Жанъ д'Удинъ. Несмотря на пластическую выразительность и математическую точность «имитации», настроеніе и волнующая сущность музыки совершенно не поддаются передачѣ жестомъ. Въ музыкѣ остается неуловимая сила, которая воздѣйствуетъ на слушателя, помимо всякихъ зрительныхъ образовъ и иногда даже вопреки имъ.

Какъ директоръ парижскаго института ритмической гимнастики, Жанъ д'Удинъ съ полнымъ знаніемъ дѣла могъ изложить основные принципы системы Далькроза. Восторженный поклонникъ этой системы, кн. Сергѣй Волконскій признаетъ въ предисловіи, что именно глава о ритмической гимнастикѣ побудила его перевести книгу для русскихъ читателей, несмотря на нѣкоторое несогласіе во взглядахъ съ авторомъ. Переводчикъ любезно хочеть объяснить противорѣчія и ошибки Жана д'Удина его «увлекающимъ темпераментомъ». Но логическія подтасовки и ложныя утвержденія фран-

цузскаго эстета скорѣе объясняются неправильностью основной точки зрѣнія, заставляющей его искать во всемъ лишь физиологическихъ проявленій человѣческой особи.

Ю. Слонимская.

МЕМУАРЫ ВАГНЕРА.

Wo viel Licht, ist starker Schatten.

Goethe.



В издательствѣ «Грядущій День» вышли подъ редакціей А. Волынскаго четыре большихъ тома мемуаровъ и писемъ Рихарда Вагнера, въ томъ числѣ его автобіографія, написанная между 1866 и 1873 гг. и опубликованная лишь въ 1911 году. Происхождение этой новой, четвертой по счету автобіографіи ¹⁾ Вагнеръ объясняетъ въ предисловіи, посвященномъ женѣ: «Содержащаяся въ этой книгѣ замѣтки записаны въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ подъ мою диктовку моею подругой и женою, которая хотѣла услышать отъ меня самую исторію моей жизни».

Это предисловіе объясняетъ въ ней многое. Если и вообще самое трудное въ автобіографіи быть наединѣ съ собою, забыть окружающихъ, то это почти невозможно, когда она написана для другихъ, особенно для близкаго человѣка, для возлюбленной. Можеть ли здѣсь не быть рисовки, позы, желанія оправдаться и выдвинуть свое «я», затемняя фонъ, на которомъ оно выступаетъ? Мемуары Вагнера не избѣгли этой участи.

Однако, значеніе ихъ не въ правдивости Вагнера съ самимъ собою, не въ объективности изложенія событій его жизни. Разносторонняя дѣятельность Вагнера достаточно освѣщена въ безконечномъ множествѣ

¹⁾ «Автобіографическій очеркъ», написанный въ 1843 г. для «*Zeitung für die elegante Welt*» Лаубе. (Собр. соч. т. I), «Посланіе къ друзьямъ», Лейпцигъ 1852 г. (Соч. Т. IV); «Жизнеописаніе.—Дѣло и призваніе моей жизни», написано въ 1879 г. для «*North American Review*»; «Моя жизнь». Мемуары, 2 тома, Мюнхенъ 1911 г.

біографій и спеціальныхъ изслѣдованій: въ одномъ только каталогѣ вѣнскаго музея Эстерлейна на 1892 г. указаны 9462 тома вагнеровской бібліотеки, а за послѣднія десять лѣтъ число ихъ, вѣроятно, удвоилось; для изученія его внутренней жизни мы имѣемъ далеко еще не исчерпанный матеріалъ въ его драмахъ, изъ которыхъ каждая является своего рода личной исповѣдью высокой психологической цѣнности; почти 20-томное собраніе писемъ достаточно рисуеъ его интимную домашнюю жизнь, его отношенія къ женѣ, роднымъ и друзьямъ. Если, несмотря на такое изобиліе біографическаго матеріала, мемуары Вагнера представляютъ выдающійся интересъ, то отнюдь не по возможности узнать какой-нибудь новый, никому неизвѣстный фактъ или какой-нибудь интимный анекдотъ изъ жизни великаго композитора.

Насъ, не пережившихъ великой бури, вездѣ и всегда сопровождавшей дѣятельность этого непримиримаго революціонера во всѣхъ областяхъ искусства, поражаетъ упорное противодѣйствіе, подчасъ даже личная вражда, которую встрѣчали всѣ его начинанія. Призванные судить его современниковъ, и такихъ, къ тому-же современниковъ, какъ Гейне или Ницше, за враждебное отношеніе къ генію, передъ твореніями котораго преклоняется весь міръ, мы невольно ищемъ объясненіе его не въ Вагнерѣ-художникѣ, а въ человѣкѣ, въ личныхъ свойствахъ его характера и въ его отношеніяхъ къ окружающимъ. Самъ Вагнеръ настойчиво требовалъ, чтобы въ немъ не отдѣляли художника отъ человѣка и, полюбивъ его искусство, любили и его личность; это требованіе исполняли его многочисленные враги, перенося на его искусство злобу, зависть и ожесточеніе, которыя, подчасъ въ самыхъ благородныхъ людяхъ, вызывалъ Вагнеръ-человѣкъ. И въ этомъ отношеніи мемуары Вагнера представляютъ документъ громадной цѣнности: въ нихъ Вагнеръ встаетъ во весь ростъ, такимъ, какимъ его видѣли современники, со всѣми его великими достоинствами и столь-же великими недостатками, великими страстями и великими заблужденіями. Въ нихъ раскрываются, наряду съ привлекательными сторонами этой изумительно многосторонней личности, и тѣ темныя силы,

которыя отталкивали отъ него людей, какъ Ницше, Матильда Везендонкъ, Людвигъ II и, наконецъ, Листъ.

* * *

Мемуары Вагнера рѣзко распадаются на двѣ части. Чѣмъ дальше въ прошлое отходить предметъ повѣствованія, тѣмъ больше выступаетъ на первый планъ художникъ и психологъ. На склонѣ дней, оглядываясь на далекій, извилистый путь жизни, Вагнеръ видитъ себя исключительно въ перспективѣ своего развитія, со стороны, какъ чужого, такъ, какъ только Вагнеръ умѣлъ видѣть и разгадывать сложную человѣческую жизнь. Спокойно, какъ о чужомъ, рассказываетъ онъ о своемъ дѣтствѣ и юности; множество мелкихъ штриховъ, незначительныхъ деталей, которыя сохранила его исключительная память, создаютъ живую картину развитія его сложнаго музыкальнаго, драматическаго и сценическаго таланта и раскрываютъ невѣдомую ему самому художественную необходимость, которая привела его, отъ робкихъ дѣтскихъ подражаній Шекспиру и Бетховену, къ совершенно новому типу художественныхъ произведеній—музыкальной драмѣ.

Передъ нами—нервный и болѣзненно-впечатлительный ребенокъ, который смотритъ на окружающее широко раскрытыми глазами; самое незначительное происшествіе является важнымъ событіемъ для этой жадной дѣтской души. Театръ, который онъ любилъ болѣзненной недѣтской любовью, кажется ему волшебнымъ царствомъ, гдѣ оживаютъ герои дѣтскихъ сказокъ, рыцари и феи, короли и великаны; музыка—таинственнымъ привѣтомъ изъ этого заколдованнаго міра; жуткая дрожь охватываетъ его уже при настраиваніи инструментовъ. Въ десять лѣтъ это дитя подмостковъ дѣлаетъ первую попытку драматическаго творчества; въ тринадцать сочиняетъ замысловатую кровавую трагедію, «нѣчто въ родѣ Гамлета и Лира», какъ опредѣляетъ ее Вагнеръ въ другомъ мѣстѣ. Но драма одна кажется ему недостаточно сильнымъ средствомъ художественнаго выраженія: онъ рѣшаетъ сочинить къ ней подходящую музыку «въ родѣ музыки Бетховена къ гётевскому Эгмонту». И все это продѣлывается

съ пламеннымъ увлеченіемъ и съ наивною вѣрой въ свои дѣтскія силы, въ которыхъ уже звучитъ несомнѣнный голосъ призванія.

Послѣ первыхъ удачныхъ дебютовъ въ качествѣ молодого многообщающаго композитора начинаются «бродячіе годы» Вагнера, его *Lehr- und Wanderjahre*. Какой-то беспокойный духъ гонитъ его съ мѣста на мѣсто въ поискахъ новыхъ художественныхъ путей и новыхъ, невѣдомыхъ ему самому, художественныхъ идеаловъ. Въ пестромъ калейдоскопѣ мелькаютъ люди и города: Лейпцигъ, Прага, Вѣна, Вюрцбургъ, Берлинъ, Магдебургъ, Дрезденъ, Нюрнбергъ, Кенигсбергъ, Рига, и, наконецъ, Парижъ. Сюда, въ этотъ новый Иерусалимъ искусства, завлекли молодого композитора поиски художественнаго театра, который онъ видѣлъ въ неясныхъ мечтахъ своихъ; здѣсь онъ искалъ европейской славы и денегъ. Послѣдній пунктъ былъ чуть-ли не самымъ важнымъ въ жизненной программѣ молодого Вагнера; вѣчно нуждавшійся, по уши въ долгахъ, онъ съ завистью глядѣлъ на Мейербера, который сумѣлъ перечеканить свои парижскіе лавры въ звонкіе луидоры и талеры.

Но Парижъ холодно встрѣтилъ молодого мечтателя. Никому не было дѣла до его широкихъ плановъ; вмѣсто блестящихъ триумфовъ и міровой славы, онъ познакомился съ нищетой, какой, кажется, не зналъ до него ни одинъ художникъ. Призракъ голодной смерти, этотъ вѣчный спутникъ парижской богемы, неотступно стерегъ Вагнера и его молодую жену; голодь былъ ихъ частымъ гостемъ.

Но еще болѣе отрезвляюще подѣйствовало на него близкое знакомство съ художественной жизнью Парижа. Театральный блескъ, ослѣплявшій его на первыхъ порахъ, оказался жалкой мишурой, скрывающей убогіе художественные идеалы парижской публики и парижскихъ артистовъ; единственное глубокое и плодотворное впечатлѣніе онъ получилъ отъ Девятой Симфоніи Бетховена въ исполненіи оркестра Консерваторіи. Для Вагнера, отрешагося ради парижскихъ успѣховъ отъ юношескаго увлеченія Бетховеномъ, въ этой симфоніи звучалъ какъ бы укоризненный голосъ далекой матери-родины, зовущей и прощающей блуднаго сына. Имъ овладѣло горячее

раскаяніе; всѣ помыслы направились на то, чтобы примириться съ этой «родиной», которая грезилась ему въ твореніяхъ Моцарта, Вебера и Бетховена и которой онъ самъ воздвигъ въ послѣдствіи такой величественный памятникъ. Актомъ примиренія долженъ былъ явиться «Летучій Голландецъ», эта самая нѣмецкая опера со времени веберовскаго «Фрейшютца».

* * *

Самая замѣчательная часть мемуаровъ относится къ пребыванію Вагнера въ Дрезденѣ. Съ величайшей яркостью выступаетъ передъ нами образъ оторваннаго отъ дѣйствительности мечтателя, который въ разгаръ революціонной бури 1848 года носится съ фантастическими проектами художественнаго возрожденія человѣчества. Съ Бакунинимъ, котораго прихоть случая забросила въ Дрезденъ въ это тревожное время, онъ мирно бесѣдуетъ о роли искусства въ грядущемъ строѣ жизни; Бакунинъ по дружески совѣтуетъ ему совершенно забросить музыку, эту утѣху богатыхъ и праздныхъ, или, въ крайнемъ случаѣ, ограничиться вариациями на одну революціонную тему: теноръ долженъ пѣть—«обезглавить его!», сопрано—«повѣсить его!», а басы подтягивать: «огня! огня!»... Работая надъ партитурой «Лоэнгринъ», Вагнеръ умудряется одновременно сочинять «популярно-поэтическія воззванія къ нѣмецкимъ князьямъ и народамъ», держать зажигательныя политическія рѣчи, которыя создали ему опасную славу дрезденскаго Марата, и давать саксонскому королю дружескіе совѣты сблизиться съ народомъ и осуществить политическую идиллію «Fürst und Volk», эту сантиментальную политическую маниловщину нѣмецкаго либерализма, которая навсегда осталась для него идеаломъ государственной мудрости.

Майское возстаніе 1849 года застало Вагнера въ апогеѣ революціоннаго настроенія. Не принимая активнаго участія въ защитѣ города отъ осадившихъ его прусскихъ войскъ, Вагнеръ проводитъ все время съ руководителями народной обороны, Бакунинимъ, Гейбнеромъ и Тодтомъ, служить имъ развѣдчикомъ, печатаетъ прокламаціи къ саксонской арміи. Но и тутъ въ немъ не дремлетъ художникъ. Помимо его сознанія, въ его

памяти, наряду съ кровавыми происшествіями междуусобной войны запечатлѣваются мирныя идиллическія картины: яркое весеннее солнце, разряженныя дамы, прогуливающіяся со своими кавалерами въ тѣни народныхъ баррикадъ. Бакуинь, Гейбнеръ, Семперъ, какъ живые, встаютъ съ этихъ мастерскихъ страницъ. Ночь съ 6 на 7 мая, рѣшившая исходъ народнаго возстанія, онъ проводитъ на наблюдательномъ пунктѣ инсургентовъ, на высокой башнѣ, куда долетаютъ вражескія пули, въ увлекательной бесѣдѣ о философіи и религии.

* * *

Громадный изобразительный талантъ и тонкая психологическая наблюдательность, богатый образный языкъ и живой юморъ дѣлаютъ первую часть мемуаровъ Вагнера блестящимъ образцомъ нѣмецкой прозы. Въ нихъ нѣтъ порывистости, которая отличаетъ его боевые эстетическіе памфлеты, нѣтъ этой страстной готовности разить, свергать, уничтожать, нѣтъ стремительнаго fortissimo аргументаціи, какъ бы перебивающей самое себя въ погонѣ за ускользящей расплывчатой мыслью. Разсказъ достигаетъ изумительной пластичности; люди живутъ и дышутъ на этихъ мастерскихъ страницахъ; какая-нибудь новая, неожиданная деталь, невзначай оброненное словечко или случайно подмѣченный характерный жестъ дѣлаютъ ихъ высокохудожественной портретной галлереей давно сошедшихъ со сцены театральныхъ и иныхъ знаменитостей, какъ Вильгельмина Шрёдеръ-Девриенъ, Гольтей, Лаубе, Спонтини, Шпоръ.

Но чѣмъ дальше подвигается разсказъ, чѣмъ ближе становится описываемая эпоха, тѣмъ болѣе затемняется и расплывается эта пластическая картина: мелкое и непривлекательное внѣшнее «я», которое было такъ болѣзненно развито у Вагнера, выпираетъ изъ всѣхъ угловъ и заслоняетъ отъ него и отъ насъ весь міръ, въ томъ числѣ и глубоко содержательный внутренній міръ самого Вагнера. Это «я» становится почти единственнымъ предметомъ повѣствованія. Все описываемое черезчуръ близко Вагнеру; люди, съ которыми онъ сталкивался, еще живы и могутъ въ любое мгновеніе снова стать поперекъ дороги; ихъ вражда и событія, о которыхъ

онъ рассказываетъ, слишкомъ волнуютъ его страстный боевой темпераментъ, чтобы онъ могъ возвыситься до полной объективности и быть справедливымъ къ своимъ друзьямъ и врагамъ и, главное, къ самому себѣ. Въ пристрастномъ отношеніи ко всему и ко всѣмъ, въ сугубо несправедливыхъ характеристикахъ современниковъ, въ невѣроятной нетерпимости къ врагамъ и столь-же неслыханной требовательности къ друзьямъ выступаетъ на первый планъ Вагнеръ-человѣкъ, весь еще въ азартѣ борьбы за свои смѣлыя идеи, съ глазами, сверкающими негодованіемъ и злобой, и съ подъятою для удара десницей.

Нельзя сказать, чтобы этотъ образъ былъ чрезчуръ привлекательнымъ; нельзя и чрезчуръ сурово обвинять недоброжелателей Вагнера, не видѣвшихъ или не желавшихъ искать за отталкивающей внѣшней оболочкой, которою онъ былъ обращенъ къ міру, его внутреннее существо, его душу, полную не только великой ненависти, но и великой любви, способную на величайшую несправедливость, но рядомъ съ тѣмъ и на высокій подвигъ.

Въ каждой строчкѣ второй части мемуаровъ проглядываетъ исключительная, болѣзненная самовлюбленность. Все, что окружаетъ его, что касается его, кажется ему особенно значительнымъ и назидательнымъ для потомства, будь это меню обѣда, выпитая бутылка вина или случайное дорожное приключеніе. Въ каждомъ передаваемомъ фактѣ чувствуется человѣкъ, рассказывающій о себѣ женщинѣ, и къ тому-же влюбленной женщинѣ, и невольно глядящій на себя влюбленными глазами этой женщины, для которой важны и интересны не столько самыя событія, сколько ихъ преломленіе въ душѣ рассказчика. Вся міровая исторія какъ будто вертится вокругъ него; все человѣчество раздѣляется на людей, обнаруживающихъ «возвышенную серьезность мыслей, основанную на совершенномъ знакомствѣ со всѣми его работами и начинаніями» и прочее ничтожное и пошлое стадо, для котораго Вагнеръ и его искусство не представляютъ исключительнаго интереса жизни. Только о первыхъ, «безусловно преданныхъ», онъ еще можетъ говорить съ добродушной снисходительностью, остальные

не заслуживаютъ даже его гнѣва. Но горе и тѣмъ, если они «измѣняютъ» ему и хоть на мгновеніе перестанутъ рабски, съ полнымъ самозабвеніемъ служить его дѣлу, а подчасъ и просто его прихотямъ! Никакая дружба, никакія прошлыя заслуги не спасаютъ ихъ отъ его пламеннаго негодованія. Такимъ «измѣнникомъ» оказался, послѣ пятнадцатилѣтней вѣрной дружбы, веймарскій режиссеръ Девриенъ, не выказавшій достаточнаго—на взглядъ Вагнера—рвенія къ постановкѣ «Тристана»; такими-же оказались послѣдовательно Берліозъ, Таузигъ, Везендонки. Да и кто могъ бы хоть одинъ разъ не оказаться имъ, когда требованія, которыя предъявлялъ къ окружающимъ Вагнеръ, сводились къ полному, абсолютному забвенію своихъ интересовъ и своей личности и рабскому служенію всѣмъ его перемѣнчивымъ настроеніямъ и капризамъ!

* * *

Несправедливому отношенію къ людямъ, даже одушевленнымъ искреннимъ сочувствіемъ къ грандіознымъ художественнымъ замысламъ Вагнера, немало способствовала его исключительная, доходившая буквально до маніи преслѣдованія, подозрительность. Встрѣчая на своемъ пути всеобщую вражду и недовѣріе, Вагнеръ подъ конецъ жизни увѣрилъ себя въ томъ, что весь міръ въ заговорѣ противъ него; что всѣ его неудачи, такія понятныя, если принять во вниманіе абсолютность его художественныхъ и личныхъ требованій, являются результатомъ происковъ его могущественныхъ враговъ. Такъ, музыкальный издатель Шоттъ, которому надоѣло выдавать безконечные авансы подъ туго подвигающуюся партитуру «Мейстерзингеровъ», оказывается чуть-ли не подкупленнымъ врагами: «я долженъ былъ заключить,—пишетъ Вагнеръ,— что онъ поддался какому-нибудь наускиванью противъ меня»; послушный и безкорыстный другъ Таузигъ «сталъ мнѣ подозрителенъ, благодаря своему странному поведенію въ моей гостинницѣ»—это странное поведеніе, казавшееся Вагнеру признакомъ готовящейся измѣны, заключалась въ томъ, что Таузигъ почему-то не хотѣлъ познакомиться его съ жившей въ той-же гостинницѣ дамой. Мейерберъ выходитъ въ описаніи Вагнера злымъ геніемъ, который поставилъ задачей своей

жизни погубить его. Съ перваго дня знакомства, въ 1839 году, когда и имени Вагнера никто еще не слыхалъ, Мейерберъ съ геніальнымъ прозрѣніемъ принялъ мѣры противъ своего будущаго соперника. Всѣ его рекомендательныя письма оказываются подлогомъ; театральныя предпріятія, въ которыя онъ рекомендовалъ Вагнера, неизмѣнно кончаютъ крахомъ. И во всемъ этомъ Вагнеръ видитъ сознательную злую волю, и всѣ эти басни повторяютъ вслѣдъ за Вагнеромъ его біографы, превращая пронырливаго французскаго композитора въ какого-то вездѣсущаго мрачнаго демона. О томъ, что вся европейская пресса подкуплена Мейерберомъ, Вагнеръ кричалъ всю жизнь; въ своихъ мемуарахъ онъ многократно и категорически повторяетъ эту нелѣпую басню. А между тѣмъ, на протяженіи всей книги не приведено ни одного факта, который, даже въ освѣщеніи самого Вагнера, подтверждалъ бы столь нелестную характеристику Мейербера.

Жестокая борьба, которую Вагнеръ всю жизнь велъ съ окружавшимъ его художественнымъ міромъ, могла или окончательно сломить его волю или, въ противовѣсъ всеобщему отрицанію, развить въ немъ громадное самоувереніе. Непризнанный міромъ, окруженный врагами или непонимавшими его друзьями, онъ могъ въ своей поистинѣ титанической борьбѣ съ вѣкомъ опереться только на самого себя; вѣра въ свои силы, въ жившій въ немъ геній, которой не могли сломить никакія препятствія, росла по мѣрѣ того, какъ выростала отдѣлявшая его отъ міра стѣна непониманія и взаимнаго отчужденія; въ этой, созданной изъ однихъ крайностей, построенной въ такихъ крупныхъ и несоразмѣрныхъ пропорціяхъ, натурѣ, она должна была разростись до чудовищныхъ размѣровъ. Слѣды почти болѣзненнаго самоуверенія щедро разсыяны по всей книгѣ; наряду съ самымъ изощреннымъ самоанализомъ въ ней встрѣчается наивное самохвальство и доходящее до филистерства самолюбваніе.

* * *

Таковъ не особенно привлекательный внѣшній обликъ Вагнера, который представляется намъ при чтеніи его мемуаровъ; такимъ знали и видѣли его современники. Его кипучая дѣятельность, его всеобъемлющій

гений, его пламенный энтузиазм могли поразить воображеніе даже такихъ людей, какъ Ницше, и надолго приковать къ нему. Но личнаго столкновенія съ Вагнеромъ не выдерживали самые горячіе его апологеты, какъ Везендонки, Таузигъ, какъ Ницше, пожертвовавшій ему половиной жизни и, кажется, половиной своей индивидуальности, и подь конецъ даже Листъ, служившій ему, какъ рабъ, въ продолженіе тридцати лѣтъ. Его «я» занимало во внѣшнемъ мірѣ слишкомъ много мѣста и больно задѣвало окружающихъ своими острыми углами. Этотъ человѣкъ не только не терпѣлъ другихъ боговъ рядомъ съ собою, но гнулъ и ломалъ всякую индивидуальность. Достаточно вспомнить извѣстный эпизодъ съ партитурой Брамса, которую принесъ ему Ницше, чтобы понять, какой тяжелый гнетъ испытывали вблизи его люди съ мало-мальски стойкой индивидуальностью. Передъ нимъ могли преклоняться, какъ передъ гениемъ, но не любить его, какъ человѣка, и мемуары Вагнера, несмотря на явное желаніе оправдаться и обѣлить себя, лучше многотомныхъ біографическихъ изслѣдованій объясняютъ неизбѣжность разрыва съ Везендонками, съ Людвигомъ Баварскимъ, съ Ницше, съ Листомъ.

Однако, было бы несправедливо прилагать къ Вагнеру обычный средній масштабъ человѣческихъ дѣяній. Осуждая его безусловно гипертрофированное внѣшнее «я», нужно соразмѣрить его съ его внутреннимъ содержаніемъ, и въ этой перспективѣ получается совершенно иная оцѣнка его поступковъ и его отношенія къ внѣшнему міру. То, что насъ такъ неприятно поражаетъ—его отталкивающая самовлюбленность—было внѣшнимъ, изуродованнымъ въ борьбѣ съ міромъ отраженіемъ фанатической любви къ жившему въ немъ гению, который занималъ такое исключительное положеніе не только въ его собственномъ кругозорѣ, но и на горизонтѣ міровой жизни. Рядомъ съ нимъ окружающіе Вагнера, не исключая даже Листа, дѣйствительно, казались пигмеями, на которыхъ онъ не могъ смотрѣть иначе, какъ свысока, съ добродушной снисходительностью. Изъ сознанія внутренняго величія родилась въ немъ его чудовищная нетерпимость; его фанатическая вѣра въ себя, помогавшая ему полъ-вѣка бороться

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему включать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *З. Ашкинази*—«Мистерія, драма и моралитетъ»; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ единствъ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *П. П. Гнѣдича*—Къ постановкѣ «Женитьбы Голея»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Росіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Филоsofova*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Georg Fucks*—«Кальдеронъ на современной сценѣ»; *В. Чехова*—«Психологическія проблемы сценическаго творчества» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herrn. Bahr'a*; изъ Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ г. казначеевъ,

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13, тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ VI

СОДЕРЖАНІЕ.

- Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства (къ вопросу о психологiи театральнoй игры). В. Чехова.
- Какого года костюмы въ „Ревизоръ“ и „Женитьбѣ“. П. Гнѣдича.
- Леканъ. Б. Варнеке.
- Кальдеронъ на современной сценѣ. Georg Fucks. Переводъ съ рукописи. Зигфрида Ашкинази.
- М. В. Величкинъ (силуать въ исторiи театра). П. Россіева.
- Памяти К. В. Бравича. Барона Н. В. Дризенъ.
- Впечатлѣнія сезона. „Перь Гюнтъ“ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Ю. Слонимской.
- Приложеніе. Моя жизнь. А. И. Шубертъ. (Послѣднія главы).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

- Леканъ. „Двѣнадцатый годъ“, драматическая хроника А. Бахметьева на сценѣ Александринскаго театра: отдѣльныя сцены.
- Портреты: В. Н. Давыдова въ роли кн. Кутузова, г. Дарскаго въ роли Наполеона и г. Корвинъ-Круковскаго въ роли Балашева, г. Юрѣва въ роли Мюрата, г. Лерскаго въ роли маршала Даву, г. Усачева въ роли Толя и г. Ге въ роли Барклая де-Толли.
- Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмою Р. Голике и А. Вильборгъ и Типографіей Императорскихъ Театровъ.

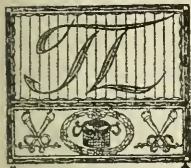


В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ КУТУЗОВА.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ СУЩНОСТИ СЦЕ- НИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

(КЪ ВОПРОСУ ПСИХОЛОГІИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ ¹⁾).

В. ЧЕХОВА.



РЕЖДЕ, чѣмъ намѣчать существенныя психологическія проблемы сценическаго искусства, по нѣкоторымъ причинамъ, которыя позднѣе сами выяснятся, мнѣ хочется нѣсколько остановиться на вопросѣ о той общности и близости двухъ основныхъ человѣческихъ дѣятельностей—науки и искусства—которая далеко не всѣми еще ясно сознается, даже многими изъ лицъ, работающихъ въ той и другой области.

Связующимъ звеномъ въ работѣ научнаго и художественнаго дѣятеля является то, что извѣстно намъ подъ неяснымъ названіемъ «вдохновенія».

Подбираясь мысленно къ этому вопросу, я постараюсь выставить въ защиту того воззрѣнія, которое исповѣдую и я самъ, двухъ вліятельныхъ и сильныхъ въ этомъ дѣлѣ союзниковъ; мнѣніе ихъ не можетъ быть не интересно, а авторитетность ихъ лично увеличивается еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что оба они сами были представителями (въ разной мѣрѣ, конечно), и той и другой дѣятельности, сумѣвъ соединить въ себѣ и мыслителей и художниковъ. Я разумѣю представителя античнаго міра Платона и представителя современныхъ теченій человѣческой мысли, переводчика и истолкователя вышеупомянутаго художника-философа, Вл. С. Соловьева.

Платонъ очень опредѣленно устанавливаетъ эту связь науки и искусства въ своемъ діалогѣ «Іонъ» ²⁾, знакомство съ которымъ, какъ мнѣ

¹⁾ Докладъ, читанный въ СПб. Кружкѣ имени А. Н. Островскаго (27-го февраля 1911 г.) и въ СПб. Драматическомъ Кружкѣ (10 марта 1911 г.).

²⁾ *Творенія Платона* переводъ съ греческаго *Владимира Соловьева* т. I, гл. VIII Іонъ (или объ Ілиадѣ). Гл. IX Разсужденія объ Іонѣ.

думается, въ частности является чрезвычайно цѣннымъ для всякаго мыслящаго представителя сценическаго искусства. Вл. Соловьевъ въ своемъ разсужденіи по поводу этого діалога подчеркиваетъ полное отождествленіе Платономъ понятій искусство и знаніе («слова τέχνη и ἐπιστήμη вездѣ употребляются имъ, какъ синонимы безъ всякаго отличія»). Въ основѣ взгляда этотъ Вл. Соловьевъ считаетъ глубоко вѣрнымъ, но отмѣчаетъ лишь у Платона недостаточную членораздѣльность главныхъ опредѣленій. Послѣднее нашъ философъ усматриваетъ въ противопоставленіи Платономъ, съ одной стороны, знанія и искусства, съ другой, божественнаго вдохновенія и энтузіазма. Благодаря такой точкѣ зрѣнія, и получилось то отрицательное отношеніе къ актеру (у Платона—рапсоду), которымъ проникнуть весь діалогъ—разъ актеръ дѣйствуетъ не по искусству (οὐτέχνη), то онъ и не художникъ (τέχνηος).

Толкуя это то Платоновское опредѣленіе, Вл. Соловьевъ и высказываетъ особенно дорогія для насъ въ настоящее время соображенія, имѣющія и насущное практическое значеніе, особенно для сценическаго искусства. «Развитіе образованности за послѣдніе 4 вѣка, говоритъ Вл. Соловьевъ, настолько отдѣлило и удалило другъ отъ друга: въ одну сторону эстетическую область искусства (въ широкомъ смыслѣ обнимающемъ и творчество и технику), а въ другую сторону теоретическую область научнаго знанія и отчетливаго философскаго мышленія, что для насъ теперь болѣе бросаются въ глаза частныя противоположности этихъ двухъ областей человѣческаго дѣйствія, нежели общность ихъ корней въ чело-вѣческой природѣ и исторіи. Въ древности, напротивъ, какъ по состоянію самого дѣла, такъ и по состоянію умовъ, однородность искусства и знанія была болѣе явною. Бросались въ глаза общіе признаки, прежде всего тотъ, что и знаніе и искусство не суть готовыя природныя свойства, какъ красота или уродливость, кротость или сварливость, отважность или трусость, а что это состоянія, пріобрѣтенныя *обученіемъ*». Платонъ противопоставляетъ, кромѣ этого признака, знанію—искусству, въ которомъ все сознательно, преднамѣренно и отчетливо—безотчетное вдохновеніе

поэтовъ и ихъ «служителей»—рапсодовъ (resp. актеровъ) и въ этомъ послѣднемъ онъ лишь повторяетъ извѣстныя Сократовскія разсужденія объ источникѣ дѣятельности поэтовъ (Платонъ ихъ въ своемъ діалогѣ такъ и называетъ «одержимыми»). Вл. Соловьевъ во всемъ этомъ усматриваетъ сообразно времени «формальный недостатокъ начинающаго мышления». «По существу, говоритъ онъ, Платонъ, конечно, правъ»... и всякое настоящее искусство имѣетъ своимъ источникомъ не отчетливое размышленіе, а нѣчто совсѣмъ другое. По Соловьеву ложно только безусловное противоположеніе отчетливо знающаго искусства и вдохновеннаго творчества, какъ «одержимости» (по Платону). Между ними существуютъ звенья и, кромѣ этихъ связей, по настоящему, ничего и нѣтъ въ нашей дѣйствительности въ этомъ вопросѣ. «Чисто вдохновенное творчество безъ всякаго участія «своего ума», съ одной стороны, и чисто знающее искусство, какъ произведеніе исключительно своего ума, съ другой, вѣдь онѣ не существуютъ на свѣтѣ живьемъ, а суть лишь по природѣ нераздѣльные, но анализомъ разсудка выдѣляемые элементы живой дѣйствительности, подобно тому какъ водородъ и кислородъ, не существующіе какъ отдѣльные газы въ дѣйствительной водѣ, добываются изъ нее химическимъ анализомъ».

Въ самомъ опредѣленіи основъ вдохновенія Соловьевымъ даются связующія нити, которыхъ мы часто не замѣчаемъ между наукою и искусствомъ. Понятіе о поэтическомъ вдохновеніи: 1) не овладѣваетъ всякимъ произвольно, а предполагаетъ прирожденную способность къ его воспріятію со стороны воспринимающаго и 2) эта природная сила (талантъ, гений), хотя и дѣйствуетъ не отъ ума (всякій умный еще не станетъ хорошимъ поэтомъ), но она дѣйствуетъ *съ умомъ*, въ смыслѣ: 1) его *присутствія* (ничего поэтическаго не создавалось въ состояніи безумія и безсознательности) и въ смыслѣ 2) вспомогательнаго *умственного труда*, ибо, хотя одно труженичество *тоже* не создавало поэтовъ, но настоящіе поэты всѣ трудились умственно надъ изученіемъ своего дѣла и обработкою своихъ произведеній. «Безуміе поэта» есть метафора, точный ея смыслъ тотъ,

что поэтъ въ процесѣ творчества свободенъ отъ разсудочной ограниченности и показываетъ необычное повышение интуитивной дѣятельности ума. Русское выраженіе «удача» Вл. Соловьевъ сближаетъ съ «вдохновеніемъ» и указываетъ, что нашему выраженію: «онъ сдѣлалъ что нибудь удачно», у французовъ соответствуетъ: *il a été bien inspiré* (онъ былъ хорошо вдохновленъ), а у римлянъ бы сказали: «онъ это сдѣлалъ не безъ божества» (*pop sine numine fecit*).

«Для успѣшнаго примѣненія къ дѣлу своего дарованія въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ недостаточно ни точнаго знанія, основаннаго на изученіи и разсужденіи, ни пріобрѣтенной умѣлости, обусловленной постояннымъ упражненіемъ, а нужно еще нѣчто, соответствующее вдохновенію и обыкновенно называемое удачею».

Въ этомъ то пунктѣ Вл. Соловьевъ и видитъ тѣсную общность между дѣятельностью художественно-творческою («происходитъ не отъ ума, но съ умомъ совершается») со всякой познавательной и разсудочно-технической дѣятельностью («не изъ вдохновенія проистекаетъ, но только при нѣкоторомъ вдохновеніи хорошо исполняется»). «Какъ умъ въ первомъ случаѣ, такъ вдохновеніе во второмъ представляютъ не источникъ или полную причину дѣла, а лишь одно изъ его необходимыхъ условій». Противупоставленіе «актерскаго невѣжества» (Ионъ—геср. актеры) знаніямъ философа заключается не въ томъ, что у актера нѣтъ знаній, нѣтъ, въ своей области у него ихъ можетъ быть и очень не мало, и знаній и навыковъ, а въ томъ, что онъ и не задается вопросомъ, что такое собственно знаніе, какія его задачи, условія и окончательная цѣль, а во всемъ этотъ философъ и полагаетъ сущность своей работы. Тотъ же Соловьевъ, говоря о настоящемъ времени, отмѣчаетъ, однако, рядомъ съ усложнившимися задачами, отдалившими внѣшне другъ отъ друга науку, искусство и ремесло, и стремленіе къ ихъ объединенію, когда ремесленная рутинна поднимается до правильной техники, а техника находитъ себѣ основанія въ научныхъ знаніяхъ. Пропастъ сохраняется не между людьми знанія и творчества, съ одной стороны, и людьми ремесла, съ другой, а



НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКІЙ) И ГЕН.-АД. БАЛАШЕВЪ (Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ)
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

между образованными и дикими людьми во всякомъ занятіи. Современный ученый техникъ въ любой матеріальной профессіи, конечно, ближе къ научному изслѣдователю, мыслителю и художнику, чѣмъ къ послѣднимъ могиканамъ старозавѣтной ремесленности, «гдѣ умственный кругозоръ учителя расширяется практически лишь ознакомленіемъ съ истинами одной науки—уголовнаго судопроизводства». Сближеніе между наукою и искусствомъ въ ихъ сокровенной сущности (вдохновеніе и умъ), можетъ быть, еще ярче отбѣняютъ сужденія другихъ двухъ выдающихся представителей той и другой области человѣческой дѣятельности, мы разумѣемъ лично собою олицетворявшаго истинное «искусство—знаніе» *Леонардо-да-Винчи* и столь много сдѣлавшаго для искусства (музыки) представителя научнаго знанія XIX вѣка—*Гельмгольца*.

Рѣдкій художникъ придавалъ такое значеніе точной наукѣ, какъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ трактатѣ о живописи, гдѣ она положена имъ въ основаніе его любимаго искусства; подъ соблюденіемъ всѣхъ требованій живописнаго искусства онъ разумѣетъ полную вѣрность законамъ физики, анатоміи, психологіи и оставленный имъ намъ трактатъ объ анатоміи практически свидѣтельствуетъ о его личной научной подготовкѣ къ дѣлу искусства. «Законы механики это—та красота, которая свѣтитъ во всѣхъ анатомическихкихъ изслѣдованіяхъ Леонардо-да-Винчи», говоритъ біографъ этого гениальнаго человѣка ¹⁾.

«Художникъ, рисующій по практикѣ на глазомѣръ, говоритъ Леонардо, и безъ разсужденія, подобенъ зеркалу, которое воспроизводитъ всѣ вещи, передъ нимъ стоящія, не познавая ихъ... *перспектива лучшая узда въ искусствѣ живописи*»... и онъ даетъ завѣтъ своимъ ученикамъ словами: «художники, прежде всего изучайте науку» ²⁾.

Сужденія о той же связи между наукою и искусствомъ представителя современной науки знаменитаго *Гельмгольца* можетъ быть въ нѣкоторыхъ

¹⁾ А. Л. Вольинскій. Леонардо-да-Винчи. Кіевъ 1909 г.

²⁾ *Профессоръ Столѣтовъ*. Общедоступныя лекціи и рѣчи. Леонардо-ди-Винчи, какъ ученый.

отношеніяхъ еще любопытнѣе въ этомъ смыслѣ. «Взглядъ художника, говорить онъ, тотъ взглядъ, который такихъ людей, какъ Гете и Леонардо-да-Винчи, и въ наукѣ приводилъ къ великимъ идеямъ, долженъ быть у всякаго истиннаго изслѣдователя...» ¹⁾).

Если я позволилъ себѣ сдѣлать устами самихъ авторовъ эти замѣчанія о тѣсной связи между тѣми человѣческими дѣятельностями, о которыхъ большинство полагаетъ, что онѣ раздѣлены пропастью, якобы лежащею и въ ихъ методахъ и въ ихъ ближайшихъ задачахъ, то это лишь потому, что въ дальнѣйшемъ рѣчь будетъ идти какъ разъ въ извѣстной мѣрѣ о вмѣшательствѣ данныхъ, разрабатываемыхъ научными дисциплинами въ дѣлѣ искусства, дальше, можетъ быть, будетъ болѣе ясно видно, почему именно при подходѣ къ разрѣшенію основной психологической проблемы сценическаго искусства (театральной игры) я началъ съ этихъ соображеній. Въ частности, я имѣю въ виду вести рѣчь объ искусствѣ сценическомъ, т. е. такомъ, жрецы котораго менѣе другихъ склонны входить въ близкія сношенія съ наукою, часто даже считая, что она можетъ понижать ихъ творческія способности; выраженіе «умный актеръ», вѣдь, по правдѣ то говоря, есть не болѣе какъ синонимъ мало талантливаго актера. Нечего уже и упоминать при этомъ о такихъ ходовыхъ понятіяхъ, какъ: «игра нутромъ», «актерская непосредственность», «наивность творчества» и т. п., далеко не всегда обдуманно бросаемаыя выраженія, очень пріятныя для тѣхъ служителей искусства, у которыхъ дѣйствительно, кромѣ нутра, ничего нѣтъ, а учиться и работать которымъ, внѣ ихъ ближайшей сферы, скучно и незанимательно... Въ этомъ отношеніи интересенъ малоизвѣстный публикѣ взглядъ малоизвѣстнаго ей тогда еще писателя Антона Павловича Чехова, въ 1882 году писавшаго въ рецензійи объ игрѣ Иванова-Козельскаго (въ одной изъ московскихъ газетъ) слѣдующее: «мало чувствовать и умѣть правильно передавать свое чувство, мало быть художникомъ, надо быть еще и всесторонне образованнымъ человѣкомъ. Образованность

¹⁾ *Гельмгольцъ*. Факты въ воспріятіи. Рѣчь, читанная въ 1878 г. Перев. СПб. 1880 г.

необходима для берущагося изображать Гамлета... всю его прелесть (Иванова-Козельскаго) можно записать на счетъ его умѣнія чувствовать, но и только...». Въ этомъ «только», вы уже сами чувствуете, чего чуткому писателю не доставало въ игрѣ талантливаго актера.

Въ основѣ внѣшняго проявленія бессознательно-эмотивной работы того, что мы называемъ вдохновеніемъ, лежитъ *творческое воображеніе*, развитіе котораго равно необходимо какъ научному творцу, такъ и творцу-художнику. Профессоръ Тимирязевъ ¹⁾ формулируетъ эту общность тѣхъ и другихъ творцовъ словами: «Всѣ великіе ученые были въ извѣстномъ смыслѣ и великими художниками»... Онъ видитъ лишь разницу въ работѣ воображенія у тѣхъ и у другихъ въ томъ, что у ученаго работа эта дисциплинирована самокритикой творца, тогда какъ въ искусствѣ воображеніе свободно. Исторія искусства и высшихъ его представителей противорѣчитъ этому и въ великихъ твореніяхъ *дисциплина творческаго воображенія* на лицо—сами условія искусства требуютъ этого и лишь въ сценическомъ искусствѣ, особенно русскомъ, съ недавнимъ самостоятельнымъ прошлымъ (немного болѣе $\frac{1}{2}$ вѣка) нѣтъ еще истинной увѣренности въ сказанномъ, и игра «какъ Богъ на душу положить» («нутро») находятъ еще своихъ восторженныхъ болѣе или менѣе апологетовъ и на практикѣ и въ теоріи...

Связь тѣсная и насущно необходимая между научными данными и творчествомъ въ области всѣхъ искусствъ (нарушаемая по временамъ лишь художественнымъ преходящимъ «озорничествомъ») давно уже упрочилась и успѣхи науки несутъ и успѣхъ искусству—вѣрнѣе устанавливается извѣстное взаимоотношеніе въ этомъ развитіи (не даромъ и имя Гельмгольца не можетъ быть забыто въ музыкѣ, какъ искусствѣ). Творческая работа и тутъ и тамъ помогаетъ одна другой, хотя и разными путями. Только одно сценическое искусство стоитъ какъ то особнякомъ, тѣсно связанное съ другими искусствами, но далеко еще не впитавши въ себя ту

¹⁾ К. Тимирязевъ. Насущныя задачи современнаго естествознанія. Москва 1898 г.

творческую дисциплину, которой подчиняются добровольно остальные искусства. Наиболее всего ставъ въ зависимость отъ поэтического творчества, оно теоретически пытается уйти и отъ этой зависимости, эманципироваться отъ нея, правда, пока еще, все-таки, болѣе теоретически (см. «Революція Театра» Г. Фукса). Но если сценическое искусство могло бы для выявленія своей самостоятельности эманципироваться отъ остальныхъ искусствъ и науки, то что же отъ него останется? И можемъ ли мы реально представить такое положеніе вещей? Полагаю: едва ли. И не останется ли оно тогда праздною и ненужною взрослому людемъ забавой...

Изъ крупныхъ актеровъ одинъ, повидимому *Кокленъ* (старшій)¹⁾, выступилъ и теоретически защитникомъ извѣстнаго парадокса объ актерѣ *Дидро*, а вѣдь Дидро именно и защищалъ сценическое искусство, какъ искусство въ Платоновскомъ смыслѣ, т. е. гдѣ все сознательно, преднамѣренно и отчетливо. Дидро ничего не говоритъ о необходимости вдохновенія и это отталкивало и отталкиваетъ отъ его взглядовъ и прошлыхъ и нынѣшнихъ служителей сценическаго искусства. Но вѣдь вдохновеніе-то есть особенность таланта на всѣхъ поприщахъ жизни, а не въ одномъ сценическомъ искусствѣ, въ искусствѣ же истинномъ и истинной наукѣ оно является дисциплинированнымъ («не отъ ума, но съ умомъ») и въ этомъ разница между истиннымъ художникомъ и ученымъ, съ одной стороны, и диллетантами въ этихъ областяхъ, съ другой. Дидро незачѣмъ поэтому было и говорить о вдохновеніи, а онъ говорилъ объ условіяхъ, при которыхъ истинное искусство накладываетъ на него узду («перспектива—лучшая узда въ искусствѣ живописи» Л.-да-Винчи), дисциплинируетъ его... Страшное слово «дисциплина» пугаетъ художниковъ сцены эмоциональнымъ значеніемъ этого слова, потому что со словомъ этимъ соединяется вульгарное житейское представленіе о связанной волѣ, о самодурствѣ командира надъ подчиненными и т. п. прелестяхъ, но здѣсь, конечно, идетъ рѣчь о чемъ то другомъ...

¹⁾ *Кокленъ* (старшій). Искусство актера. Изд. подъ ред. Н. Попова. Москва 1909 Кіевъ.



«ДВЕНАДЦАТИЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХШЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 1-я. КАРТИНА 3-я. ВИЛЬНО. РУССКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ КВАРТИРА. 13 ИЮНЯ 1812 Г.
ШИШКОВЪ (Г. ОЗАРОВСКИЙ), АРАКЧЕЕВЪ (Г. ПЕТРОВСКИЙ) И БАРКЛАЙ ДЕ-ТОЛЛИ (Г. ГЕ).

Когда Глинка, уже авторомъ «Жизни за Царя» и «Руслана», почти 50-ти лѣтнимъ старикомъ, ѣдетъ въ Берлинъ къ Дену учиться надъ работкою фугъ—вотъ дисциплина искусства; ни одинъ истинный поэтъ еще не называлъ грамматику, стилистику, психологію ненужными путями, связывающими его творчество, широта научныхъ познаній не мѣшала Гете быть поэтомъ... Крамской и Рѣпинъ (судя по воспоминаніямъ послѣдняго) скорбѣли о недостаточно дисциплинированныхъ систематическихъ общихъ знаніяхъ, чуя, какъ онѣ насущно необходимы имъ были въ ихъ искусствѣ. Не являются ли результатомъ этой же дисциплины черновики рукописей поэмъ Пушкина, перечеркнутыхъ имъ, многократно исправляемыхъ поэтомъ и показывающихъ, какъ онъ первоначальный плодъ непосредственнаго вдохновенія подчинялъ этой дисциплинѣ, т. е. покорялъ требованіямъ своего искусства... Романы Гончарова, по 10 лѣтъ писавшіеся авторомъ (теперь такіе романы, по размѣрамъ ихъ, конечно, пекутъ штуки по 2 по 3 въ годъ), 12 разъ переписанный и передѣланный романъ «Война и Миръ» и т. п. факты подтверждаютъ мнѣніе Вл. Соловьева о томъ, что творенія искусства, исходной точкой имѣющія вдохновеніе, «не отъ ума, но лишь съ умомъ совершаются»...

Съ другой стороны, *Гаррикъ* при первомъ дебютѣ въ роли Ричарда III при появленіи на сценѣ испыталъ такое смущеніе и страхъ, что не могъ долго говорить, пока не овладѣлъ собою (т. е. не положилъ узды на свою эмотивность). *Кинъ* страдалъ тѣмъ же страхомъ и актеръ Н. Россовъ предполагаетъ, что «Кинъ былъ дикъ и застѣнчивъ, это угнетало его и онъ пилъ»... Къ тому же средству прибѣгалъ нашъ *Мочаловъ* и ему подобные, что стояло, повидимому, въ связи съ ихъ недисциплинированнымъ нутромъ, о которомъ намъ такъ картинно повѣдали Бѣлинскій и С. Т. Аксаковъ. Артистка французской сцены Bartet (изъ Comédie Française) передъ своимъ дебютомъ, чтобы предупредить приступъ страха, стѣснявшаго ей дыханіе, занималась дыхательной гимнастикой¹⁾. И вотъ, кстати,

¹⁾ *D-r Hartenberg. Les timides et la timidité. Paris.*

послушайте, какъ та же Bartet отвѣчаетъ на запросъ о сущности парадокса Дидро и объ отношеніи къ нему. Запросъ этотъ, имѣвшій въ виду, путемъ анкеты, выяснить отношеніе актеровъ къ основному положенію Дидро о трудности совмѣщенія критической работы съ искреннимъ волненіемъ на сценѣ, задалъ *Ш. Бинэ* ¹⁾. Bartet отвѣтила: «Да, конечно, я испытываю эмоціи лицъ, которыхъ я представляю, но, такъ сказать, изъ *симпатіи*, а не за свой собственный счетъ. По правдѣ говоря, я—первая, ощущающая волненіе изъ всей зрительной залы; мои эмоціи такого же рода, какъ и зрителей, но онѣ имъ предшествуютъ». И далѣе она прибавляетъ, что сила ея эмоціи, конечно, бываетъ неодинакова въ зависимости отъ ея личнаго нравственнаго и физическаго состоянія.

Актриса, повидимому, вдумчиво, честно отвѣтила, кратко очертивъ сущность разницы между дисциплинированнымъ художественно-сценическимъ переживаніемъ и обычнымъ житейскимъ переживаніемъ, а многіе изъ актеровъ и по сейчасъ думаютъ, что «войти въ роль», это значить забыть про себя и окружающее и жить только жизнью переживаемаго лица. Съ диллетантами въ искусствѣ это отчасти можетъ быть, съ актеромъ художникомъ недопустимо. «Актеръ, говоритъ Кокленъ, никогда не долженъ терять головы. Ложно и смѣшно было бы видѣть верхъ искусства въ томъ, чтобы актеръ забылъ, что онъ—передъ публикой. Если вы до того отождествитесь съ ролью, что, глядя на зрителей, спросите себя: «что это за люди», если вы не будете знать, гдѣ вы,—вы уже не актеръ, а сумасшедшій». (Искусство актера).

На анкету *Бинэ* девять отвѣтившихъ актеровъ единогласно заявили, что теза Дидро бездоказательна, а что актеръ на сценѣ испытываетъ всегда, по крайней мѣрѣ въ извѣстной степени, душевныя движенія лица, которое онъ изображаетъ. *Вормсъ*, очевидно, не уяснивъ себѣ сущности вопроса, заявилъ, что тѣ актеры, которые утверждаютъ, что должно играть, нисколько не чувствуя, обычно натуры сухія, «неспособныя чувствовать,

¹⁾ *Charles Binet*. Объ эмоціи актера (перев. въ журналѣ «Театръ и Искусство»).

также и за свой собственный счетъ». Таковъ же смыслъ отвѣтовъ самыхъ внѣшнихъ изъ внѣшнихъ, если можно такъ выразиться, актеровъ той же Comédie Française—*Поля Мунэ* и *Мунэ-Сюлли*. Они утверждаютъ, что искусство актера заключается въ воплощеніи эмоціи сценической роли съ интенсивностью дѣйствительной жизни... «приходится отвлечь себя отъ собственнаго существованія, отъ среды, въ которой живешь, и въ уединеніи и молчаніи готовить себя къ роли... начало увлеченія часто является во время самой игры». И это говорить, прибавимъ отъ себя, тотъ самый Мунэ-Сюлли, который никогда не забываетъ стать въ профиль къ зрителямъ, а, стоя прямо, обычно опускаетъ глаза внизъ, отлично зная, что выгоднѣе его физической личной сущности, да и вообще ложный пафосъ котораго и вѣчное позированіе сами кричатъ за себя, какъ кричитъ и его нелѣпый Гамлетъ... Только именно на технической пластикѣ позъ Мунэ-Сюлли сходились всегда одобрительно и его враги и его почитатели... Достойно замѣчанія и то обстоятельство, что въ то время, какъ привычно позируя даже и въ своихъ мнѣніяхъ, Мунэ-Сюлли говоритъ, что ему приходится «отвлекать себя отъ собственнаго существованія» для воплощенія роли, Кокленъ Старшій именно его то и считаетъ актеромъ того типа, который заставляетъ роль подходить къ его личности, а не обратно. Онъ «мунетизируетъ», по выраженію Коклена, по своему личному образцу всѣхъ своихъ героевъ. (Кокленъ. Искусство актера). И Кокленъ добавляетъ къ тому: «помните, что актеръ, создавшій только одинъ типъ, какъ бы хорошо ни было его созданіе, стоитъ ниже творца многихъ характеровъ».

Бинэ прибавляетъ, что существуютъ актеры, особенно трагическія актрисы, достигшія такой виртуозности въ своемъ искусствѣ внѣшняго выраженія эмоціи, что совершенно спокойно распоряжаются своимъ физическимъ организмомъ—онъ указываетъ, какъ на примѣръ, на Сарру Бернаръ, по произволу способную вызывать у себя слезы. Можно было бы, конечно, указать и еще на цѣлый рядъ артистовъ, обладающихъ этой же способностью (финская Дузэ—Ида Адальбергъ, наша Заньковецкая и др.).

При всей прямолинейности взглядовъ Дидро (хотя онъ и озаглавилъ же

свой трактат «парадоксомъ») вопросъ о сущности сценической игры, какъ особеннаго искусства, поставленъ имъ вѣрно, но разрѣшается онъ не легко. Ш. Бинэ, какъ психологъ, остановился на самомъ кардинальномъ пунктѣ его, т. е. на томъ, что нельзя дѣлать одновременно двухъ вещей: актеру, обязанному слѣдить за своей игрой, за своими дѣйствіями, криками, думать о томъ, что онъ на сценѣ, дѣлать усилія памяти и вспоминать свою роль, немислимо всю эту критическую работу совмѣстить съ искреннимъ волненіемъ. Когда человѣкъ искренне взволнованъ, когда онъ узнаетъ о большомъ несчастіи, онъ можетъ упасть на стулъ, какъ это дѣлаетъ актеръ на сценѣ, но онъ не слѣдитъ за своей позою въ то время, какъ падаетъ, онъ не старается сдѣлать это паденіе болѣе выразительнымъ или красивымъ. Человѣкъ просто отдается тогда цѣликомъ своему горю. Предъ этимъ вопросомъ останавливается и Платонъ, разрѣшая его довольно просто, не считая актерское (у него рапсодическое) вдохновеніе настоящимъ. Въ его діалогѣ рапсодъ самъ невольно признается, что его энтузіазмъ не очень серьезенъ, хотя у него въ страшныхъ мѣстахъ волосы встаютъ дыбомъ, а въ патетическихъ слезы выступаютъ изъ глазъ, это не мѣшаетъ ему внимательно слѣдить за зрителями, что входитъ въ его задачи, какъ рапсода. Онъ понимаетъ, что нельзя заразъ быть внѣ себя, лишиться самосознанія и самообладанія, совсѣмъ потерять себя, отдавшись въ демоническую власть вдохновенія, и вмѣстѣ съ тѣмъ зорко наблюдать за окружающими, сообразуя силу своего энтузіазма со степенью ихъ впечатлительности. Въ конечномъ счетѣ Платонъ (Сократъ его устами въ діалогѣ) для рапсода-актера ставитъ печальную альтернативу его сущности, предлагая ему на выборъ два титула: «знающаго обманщика» или «божественнаго невѣжды» Юнъ покорно склоняется ко второму

Слишкомъ своеобразный, въ отличіе отъ всѣхъ искусствъ, характеръ сценическаго искусства, гдѣ большая часть творческой работы протекаетъ на глазахъ у людей, гдѣ работа эта связана внѣшними условіями сцены, совмѣстной для общей задачи творческою работою товарищей, гдѣ успѣхъ



Г. ГЕ ВЪ РОЛИ КН. БАРКЛАЙ ДЕ-ТОЛИ.
«ДВѢНАЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТ. ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

и неуспѣхъ наглядно ощутительны и зависятъ часто отъ такихъ неожиданностей и мелочей—этотъ своеобразный характеръ, повторяю, страшно осложняетъ психологическую картину такого своеобразнаго творческаго вдохновенія. Чужая творческая работа, которая должна стать своей, вліяніе зрителей на актера, вліяніе сотрудниковъ по творчеству — другихъ актеровъ, а часто и необходимость помогать замыслу режиссера, необходимость начинать вдохновеніе въ 8 или 8½ часовъ вечера, а оканчивать въ 11 или въ 12 часовъ ночи—все это такъ не похоже на творческія условія работы и вдохновенія у поэта, композитора, художника, архитектора, скульптора, работающихъ не на публикѣ, когда и гдѣ имъ вздумается, и бросающихъ перо или кисть, когда у нихъ нѣтъ «удачи» по Вл. Соловьеву. Для актера все это немислимо.

Въ виду всего только что сказаннаго понятно само собой, какъ велика должна быть сложность эмоцій у истиннаго актера при выходѣ его на сцену.

Я коснусь сейчасъ только нѣкоторыхъ изъ привходящихъ эмоцій въ общую сложность эмотивныхъ состояній актера, чтобы показать, что самому актеру, можетъ быть, труднѣе всего разобраться и отдѣлить то, что касается лично его, отъ того, что онъ приписываетъ творческому волненію отъ переживаемой роли. По традиціонному воззрѣнію извѣстное волненіе актера является даже признакомъ дарованія его—удѣломъ представителей сценическаго искусства вообще и имъ, нѣкоторымъ образомъ, хвастаются.

Самое позднѣйшее теченіе въ области психопатологіи—психотерапевтическое—идя психоаналитическимъ путемъ, коснулось и этого вопроса—московскій врачъ *Неткачевъ*¹⁾ въ своей статьѣ «О сценическомъ страхѣ» и его леченіи психоаналитическимъ методомъ Freud'a очень любопытно подошелъ къ этому предмету. Я позволю себѣ въ краткихъ чертахъ изложить сущность его взглядовъ. То, что у насъ носитъ наз-

¹⁾ Г. Д. Неткачевъ. Къ психопатологіи театральной игры. О сценическомъ страхѣ. («Психотерапія». 1910 г. № 2).

ваніе «театральной лихорадки», у нѣмцевъ именуется названіемъ Lampenfieber, у французовъ—le trac, свойственно чаще всего новичкамъ и дебютантамъ. Что и опытные артисты съ громкими именами также подвержены этому сценическому страху—общеизвѣстно. Выше были упомянуты въ этомъ смыслѣ Гарриксъ и Кинъ, къ нимъ можно добавить вышеупомянутую Bartet, актера Гота и Сарру Бернаръ. М. Г. Савина лично мнѣ передавала о томъ, что уже давно у нея является какой то панической ужась передъ чтеніемъ стиховъ съ эстрады (чтеніе же «въ книжку», какъ она выражается, она считаетъ на эстрадѣ неумѣстнымъ). Отсутствіе суфлера наводитъ на нее страхъ, она боится, что вдругъ собьется, забудеть что нибудь и т. д.—и это говорить талантливая, знаменитая, опытная артистка-художница, которой и въ обычное время суфлеръ лишь нуженъ болѣе психически, чѣмъ какъ таковой, ибо отношеніе М. Г. къ ея художественной работѣ слишкомъ общеизвѣстно. То же мнѣ приходилось слышать (о концертной эстрадѣ) и отъ покойнаго В. П. Далматова.

Сарра Бернаръ, по собственному сознанію, подвергаясь этому страху, обычно крѣпко сжимала зубы, отчего получались беззвучныя слова до тѣхъ поръ, пока она не овладѣвала собой, и тогда только публика начинала слушать ея обычный металлическій голось. Однажды, по словамъ Сарсэ, такое спазмотическое состояніе челюстей и голоса продолжалось у нея три акта, когда она играла передъ публикой, *враждебно къ ней настроенной*.

Вотъ, кстати вамъ и *привходящія* эмоціи, идущія уже отъ публики къ актрисѣ (а не отъ творческой работы переживанія роли). Актеры прибѣгаютъ къ всевозможнымъ уловкамъ, чтобы побороть этотъ страхъ, мѣшающій ихъ работѣ, а вовсе не являющійся полезнымъ спутникомъ вдохновенія.

Изъ подобныхъ уловокъ являются переборы съ режиссеромъ, или, наоборотъ, покорное выполненіе всѣхъ указаній, отъ кого бы они ни исходили (суфлера, статиста и т. д.), иногда излишняя развязность жестовъ и движенія вообще, фамильярныя манеры, размахиваніе руками и т. п. Аналогію такого состоянія можно въ обыденной жизни найти въ томъ, что

я называлъ бы «развязностью страха». Всѣмъ знакома (или по личному опыту или со стороны) развязность и грубость даже у чрезмѣрно застѣнчивыхъ людей, когда эта застѣнчивость въ обществѣ начинаетъ чрезмѣрно мучить ихъ. Не мало подобныхъ примѣровъ можно найти у Достоевскаго (Коля Красоткинъ, Подростокъ и т. п.). Наконецъ, этими же причинами можетъ быть отчасти объяснено и подбадриваніе себя передъ выходомъ на сцену алкоголемъ. Андреевъ-Бурлакъ именовалъ «вдохновеніемъ» большую рюмку коньяку, которую за кулисами передъ выходомъ обычно подавалъ ему его лакей. Увы, едва ли это было вдохновеніемъ, не было ли это той же бессознательной уловкой, о которой мы только что говорили. При физиологическихъ условіяхъ страхъ сцены въ чистомъ его видѣ, по мѣрѣ привычки къ ней, идетъ на убыль и волненіе передъ выходомъ или во время исполненія является уже результатомъ иныхъ смѣшанныхъ эмоцій (честолюбія, элементовъ вдохновенія, вліянія враждебно настроенной публики, сознанія неудачнаго выполненія своего замысла и т. п.). При болѣзненномъ страхѣ сцены, какъ выраженіи уже психоневроза, страхъ этотъ устойчивъ, не уменьшается съ привычкой къ сценѣ, пріобрѣтаетъ характеръ навязчивой мысли и опасенъ тѣмъ, что, начинаясь обычными, какъ физиологическій, признаками, долго не сознается самимъ больнымъ. Начинаются уловки въ борьбѣ съ нимъ, исканіе причинъ, строятся разныя объясненія, гдѣ причиною является данный театр и условія—отсюда скитаніе по театрамъ, неуживчивость, излишняя развязность; страхъ этотъ принимаетъ характеръ фобіи, дѣлается основной чертою личности и въ результатѣ даже можетъ послѣдовать уходъ изъ любимой профессіи, при чемъ публика, а часто и товарищи не понимаютъ, почему даровитый чловѣкъ бросилъ любимое дѣло. Съ такимъ именно недоумѣніемъ говоритъ Сарра Бернаръ въ своихъ мемуарахъ о непонятномъ для нея уходѣ со сцены *Вормса* въ расцвѣтѣ таланта и жизненныхъ силъ. Такой страхъ, конечно, уже мѣшаетъ въ корнѣ творческой работѣ актера. Любовь къ лечебной вознѣ со своимъ горломъ въ значительной мѣрѣ у пѣвцовъ обязана явленіямъ того же психоневроза сцены и кулисъ. Неткачевъ указываетъ на одного баритона,

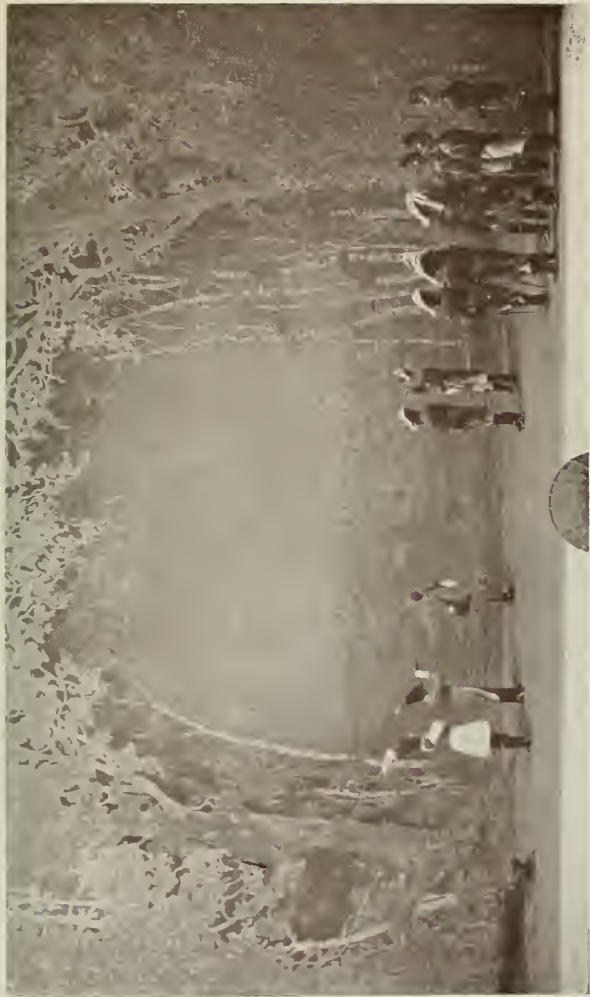
который чувствовал себя въ голосѣ только послѣ смазыванія горла; вѣра въ эту процедуру была очень сильна у него, между тѣмъ какъ онъ, несомнѣнно, страдалъ тракомъ. Къ числу особенностей артистовъ, страдающихъ фобіею сцены, авторъ относитъ и многочисленныя суевѣрія артистовъ, какъ результатъ этой фобіи, примѣты, сны, амулеты, ладонки, кольца съ счастливыми камнями, счастливыя числа и т. п. и т. п. Мнѣ думается, однако, что не однимъ этимъ объясняется дѣйствительно подмѣченная многими склонность къ суевѣрію у дѣятелей сцены—суевѣріе скорѣе является здѣсь результатомъ самой профессіи, какъ у карточного игрока—сами условія сценической игры съ ея неожиданностями и случайностями, гдѣ одно неловкое движеніе, какойнибудь пустякъ, пробѣжавшая по сценѣ кошка, некрѣпкій стулъ, не выстрѣлившій во время пистолетъ, запоздавшій выходъ и т. п. могутъ испортить лучшую сцену актера, не мало способствуютъ развитію такой склонности. Неткачевъ вообще полагаетъ, что распространеніе означеннаго психоневроза гораздо больше, чѣмъ это констатируется врачами, ибо начальныя формы его трудно уловимы и принимаются актерами за вполнѣ законныя явленія. Тѣмъ же авторомъ въ этомъ смыслѣ уже предпринята анкета среди актеровъ, но результаты ея имъ еще не опубликованы.

Я не буду, конечно, останавливаться на леченіи означеннаго психоневроза по методу Фрейда, ибо это уже не входитъ въ рамки настоящей статьи. Я остановился на этомъ вопросѣ только для того, чтобы на реальномъ примѣрѣ показать, какъ сложны приводящіе моменты, изъ которыхъ слагается общая актерская эмотивность, благодаря особымъ условіямъ, въ которыхъ протекаетъ сценическое творчество.

Нѣкоторыя изъ причинъ и сложный характеръ этой сценической эмотивности чрезвычайно удачно указаны въ самоанализѣ своихъ сценическихъ переживаній двумя крупными русскими артистками, М. Н. Ермоловой и А. Я. Глама-Мещерской, и по совершенно исключительному поводу, почему я и позволю себѣ нѣсколько остановиться на ихъ самоопредѣленіи и на самомъ случаѣ. Цитирую все это изъ «воспоминаній судебного дѣателя»



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. I. КАРТИНА 4-я. ВИЛЬНО. ФРАНЦУЗСКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ КВАРТИРА. 18 ЮЛЯ 1812 Г.
ДАВУ (Г. ЛЕРСКИЙ), БАЛАШЕВЪ (Г. КОРВИНЪ-КРУЖОВСКИЙ) И ДЕ-КАСТРЕ (Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ)



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОДЪ», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-я, КАРТИНА 1-я. НАПОЛЕОНЪ НА ПОКЛОННОЙ ГОРЬ, 2 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКИЙ), МЮРАТЪ (С. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКИЙ).

А. Ф. Кони (Русская Старина 1911 г, № 2). Кони рассказывает о своеобразной экспертизѣ судебного слѣдователя Московскаго Окружнаго Суда по дѣлу нотариуса Назарова, покушавшагося на цѣломудріе дѣвицы Черемновой; покушеніе это имѣло мѣсто непосредственно за ея первымъ дебютомъ на сценѣ. Слѣдователь по важнѣйшимъ дѣламъ, желая опредѣлить, въ какомъ душевномъ состояніи находилась она во время нападенія на нее Назарова, подъ влияніемъ предшествовавшаго дебюта на клубной сценѣ, пригласилъ въ качествѣ экспертовъ двухъ московскихъ артистокъ—Ермолову и Гламу-Мещерскую для дачи заключенія по вопросу о воздѣйствіи перваго сценическаго дебюта на нервную систему артистки. Кони даетъ названіе «сценической» такой экспертизѣ, считаетъ ее оригинальной и интересной, но не приемлемой въ качествѣ судебного доказательства, ибо въ данномъ случаѣ артистки-эксперты свидѣтельствуютъ лишь о собственныхъ чувствахъ и болѣе ни о чемъ; онѣ могутъ лишь гадательно говорить, что было съ организмомъ имъ лично неизвѣстной дѣвушки послѣ ея перваго дебюта. Экспертиза эта неизбѣжно должна быть чисто субъективна и произвольна, ибо «сами артисты въ одинаковыхъ обстоятельствахъ и роляхъ чувствуютъ себя совершенно различно». Кони, для примѣра, противопоставляетъ игрѣ и сценическимъ переживаніямъ Мочалова и Дузэ игру и переживанія Каратыгина, Сарры Бернаръ, игрѣ и пѣнію Бозіо—въ такой же мѣрѣ игру и пѣніе Патти. Первые вносили много личныхъ душевныхъ силъ въ свое исполненіе, вторые—глубокое тонко рассчитанное искусство. Въ данное время для нашихъ задачъ все это, конечно, имѣетъ лишь косвенное отношеніе и личный самоанализъ чувствованій означенныхъ выше двухъ крупныхъ русскихъ артистокъ въ высшей степени интересенъ. Вотъ что онѣ заявили у слѣдователя, какъ эксперты сцены съ точки зрѣнія сценической эмотивности. *Ермолова* объяснила, что живо помнитъ свои впечатлѣнія отъ перваго дебюта въ шестнадцатилѣтнемъ возрастѣ—помнитъ, что ожиданіе этого рокового въ жизни момента такъ волновало и даже страшило ее, что были минуты, когда она даже готова была отказаться отъ появленія на сценѣ; помнитъ также о сильномъ изнеможеніи, въ кото-

ромъ она вернулась домой, вызванномъ пережитыми волненіями и продолжительнымъ пребываніемъ на ногахъ во время спектакля. Знаменитая артистка добавила, что по прошествіи четырнадцати лѣтъ со времени перваго дебюта, уже достаточно освоившись со сценой, она не можетъ освободиться отъ этихъ волнений и наступающей за тѣмъ крайней усталости, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда приходится исполнять тяжелую отвѣтственную роль. *Вторая* изъ вызванныхъ артистокъ объяснила, что для артистки вообще, а для нервной и впечатлительной тѣмъ болѣе первый сценической дебютъ представляетъ до того важное событіе въ ея жизни, что не забывается никогда. Оно памятно и какъ первый шагъ на новомъ для нея сценическомъ поприщѣ и въ особенности по тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя волнуютъ ее при этомъ. Волненія эти, начинаясь съ перваго же момента, какъ только артистка рѣшилась выступить, преслѣдуютъ ее, постепенно возрастая до самого акта выступленія на сцену, и чѣмъ этотъ періодъ продолжительнѣе, тѣмъ большее томленіе душевное охватываетъ артистку. Нервная система ея за это время напрягается до такой крайней степени, что когда оканчивается спектакль, въ которомъ она участвовала, всѣ физическія силы совершенно оставляютъ ее. Артистка прибавила, что она живо помнитъ, что, когда, послѣ перваго появленія ея на сцену, она пріѣхала домой, всѣ предшествовавшія ожиданія этого момента и волненія до того потрясли ея организмъ, что разрѣшились страшнымъ нервнымъ припадкомъ. Она вернулась безъ силъ, безъ ногъ, безъ голоса, съ весьма слабымъ сознаніемъ,—словомъ, совсѣмъ больная и ей нужно было нѣкоторое время, чтобы силы снова вернулись къ ней...

Ясное дѣло, что въ пережитыхъ волненіяхъ далеко не одно увлеченье ролью имѣло значеніе, но и масса трудно отдѣлимыхъ привходящихъ эмоцій, связанныхъ и съ ожиданіемъ и съ возможнымъ успѣхомъ и неуспѣхомъ исполненія вообще, можетъ быть даже связанныхъ съ матеріальными вопросами, боязнъ чужой публики, критиковъ и старшихъ товарищей по сценѣ и многое другое, выдѣлить что и сама исполнительница едва ли въ состояніи, ибо таковы исключительныя условія сценическаго творчества.

Актерская наука въ общемъ смыслѣ этого слова, принимая во вниманіе все изложенное выше, естественнымъ путемъ должна свестись въ ея технической сторонѣ къ развитію у такого художника двухъ сторонъ его личности, которыми равно не легко управлять человѣку по произволу—это къ выработкѣ у себя способности вызывать и быстро мѣнять разнообразныя эмоціи (сценическая эмотивность) и къ выработкѣ гармоничнаго управленія своими внѣшними средствами для ихъ выраженія (рѣчь, жестъ, мимика, движенія вообще). Трудно обычно человѣку и то и другое; трудность перваго понятна сама собою, относительно же втораго стоитъ лишь припомнить, какъ намъ трудно отвыкать отъ привычныхъ своихъ жестовъ и управлять ими; какъ трудно дается, напримѣръ, произвольная мимика человѣку малокультурному. Намъ—врачамъ психіатрамъ съ этимъ часто приходится считаться, особенно имѣя въ виду, что возможно легко впасть въ ошибку, т. е. признать за физическій недостатокъ мимическую малоподвижность, тогда какъ это просто результатъ непривычки малокультурнаго человѣка произвольно управлять своею мимической мускулатурою. Постоянное упражненіе своей эмотивности, игра ею, въ концѣ концовъ, должны сказаться и на общемъ складѣ обычныхъ чувствованій актера, что и подмѣчалось многими наблюдателями въ смыслѣ развитія у него поверхностности чувствованій,—причемъ живость и легкость возникновенія ихъ у него соотвѣтственно растутъ за счетъ силы и глубины. Получается, по мѣткому выраженію Нордау (въ его «парадоксахъ»), ружье съ легко спускающимся куркомъ—чуть тронулъ курокъ, а оно уже выстрѣлило—такъ и актеръ, по его мнѣнію. По эмотивности Нордау сопоставляетъ его психику съ психикой дикаря или ребенка («божественные невѣжды» по Платону) Съ другой стороны, привычка къ внѣшнимъ нагляднымъ выраженіямъ эмоцій дѣлаетъ то, что эти навыки переходятъ въ его жизнь и создаютъ изъ актера и въ жизни театральное существо, всегда нѣсколько позирующее, занятое собою, какъ бы рисующееся, слѣдящее за своею рѣчью и движеніями. Такимъ образомъ, въ профессиональ-актерѣ и развивается *актерскій типъ*, изслѣдованіе котораго заслуживаетъ особаго вни-

манія и специальной работы. *Мечтательная* (т. е. безкорыстная) *ложь* нигдѣ такъ не распространена, какъ въ этомъ типѣ, нестойкость своихъ привязанностей, какъ результатъ характера ихъ работы—также. Сами актеры подмѣчали въ своей средѣ эти качества, особенно характерныя именно для нихъ ¹⁾).

Актерская фамиллярность—«роднуша», «милый», «голубчикъ», любовь къ лобызаніямъ, быстрый переходъ на ты—все это лишь подчеркиваетъ внѣшность, а не глубину взаимоотношеній. Отчасти это довольно ярко оттънили актерскіе сѣзды, когда дѣло коснулось шкурныхъ интересовъ и ихъ столкновений. «Все для внѣшности»—все-таки основная формула въ характеристикѣ профессиональнаго актерскаго типа. Исключенія лишь подтверждаютъ правило. Но объ этомъ когда нибудь особо.

Однако, эти же навыки, входящіе въ плоть и кровь актера, эта способность играть своею эмотивностью, можетъ быть нѣсколько вредно отражающіеся на личной его жизни, тамъ, на подмосткахъ только могутъ дать возможность актеру соединить до извѣстной степени несоединимое и разрѣшить практически психологическую проблему, надъ которой стояли въ недоумѣніи и философы, и психологи, и теоретики сценическаго искусства вообще, да и сами актеры. Огонь вдохновенія, свойственный всякому талантливому художнику, вдохновенія, сопровождающагося эмоціями, неразрывными съ нимъ, держится опытнымъ актеромъ въ уздѣ артистическаго ума, дисциплинируя порывы его фантазіи, какъ ощутительнаго проявленія того же вдохновенія, и все это тогда, когда понадобится, въ день и часъ, не отъ художника зависящій, и часто совмѣстно творя съ людьми, которые вовсе не горятъ огнемъ этого вдохновенія.

Вдохновеніе течетъ по гладко разработанному и сдерживающему почти безсознательно его порыву руслу технической выработки чувства и его внѣшнихъ выраженій. Здѣсь то и центръ тяжести этого *искусства*, разъ ужъ вы желаете признать это почетное званіе за театральною игрою; здѣсь то и ея отличіе отъ игры вообще, которая, конечно, по существу лежитъ

¹⁾ См. статьи актера Всеволодскаго въ «Театральной Газетѣ» за 1910 г.



Г. КОРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ МЮРАТА.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

въ основѣ сценическаго какъ и всякаго вообще искусства, ибо, повторимъ, вдохновеніе не однимъ актерамъ свойственно, да и изъ нихъ то только талантливымъ. Существенное же отличіе сценическаго талантливаго исполненія отъ всякой вообще человѣческой талантливой дѣятельности (включая туда и поварское искусство) лежитъ, главнымъ образомъ, въ этой технической, только ему своеобразно присущей, сложной работѣ, которая является дисциплинирующею силою для необузданности вдохновенія и его спутника, творческаго воображенія или фантазіи. Важно помнить только, что знаніе въ широкомъ и узкомъ смыслѣ слова приходитъ на помощь не одной технической сторонѣ дѣла, но черезъ нее, а частью и самостоятельно должно сказываться и на характерѣ, степени и развитіи той бессознательной работы, которую мы именуемъ вдохновеніемъ и которую такъ высоко чтимъ не въ одномъ актерскомъ искусствѣ, конечно, а рѣшительно во всѣхъ областяхъ человѣческой дѣятельности.

Вопросъ о психологической сущности вдохновенія—вопросъ открытый, но лежащій, конечно, въ сферѣ изученія бессознательной психической работы человѣка. Психофизиологія лишь окольными путями подходитъ къ его выясненію, рассматривая физическія условія, при которыхъ оно легче вызывается къ активной работѣ; въ этомъ вопросѣ сами творцы инстинктивно вырабатывали свои методы, которые для постороннихъ нерѣдко являются лишь какъ чудачества или странныя привычки оригиналовъ художниковъ и творцовъ вообще: помѣщеніе ногъ въ ледяную воду, гнилыя яблоки Шиллера, работа на солнечномъ зноѣ при открытой головѣ (Руссо, Уитманъ), наркотизированіе всѣхъ видовъ и т. п. «эксцентричности людей творчества, изученныя детально (говоритъ Рибо) ¹⁾ и съ большимъ стараніемъ, представляютъ, въ концѣ концовъ, быть можетъ, самый поучительный матеріалъ къ пониманію органическихъ основаній творческаго воображенія». Большинство вышеупомянутыхъ странностей представляютъ инстинктивное осуществленіе психофизиологической формулы того же Рибо, имѣющей

¹⁾ Рибо. Опытъ изслѣдованія творческаго воображенія. Перев. съ французскаго. Спб. 1901 г.

отношеніе къ этому вопросу, а именно: усиленіе кровообращенія въ мозгу за счетъ общаго кровообращенія. Крѣпкій кофе, сигары, куреніе вообще, временное употребленіе алкогольных напитков преслѣдуютъ отчасти ту же задачу, усиливая дѣятельность сердца.

Съ другой стороны, основываясь на постоянномъ взаимоотношеніи въ нашей психикѣ сферы сознательной и безсознательной (постоянно перебивающей въ насъ «потокъ сознанія» Джемса)—психологія отмѣчаетъ и тѣ психическія условія, при которыхъ развивается, питается и поддерживается или, наоборотъ, блѣднѣетъ то же вдохновеніе, какъ безсознательный основной факторъ творческаго воображенія. Творческое воображеніе, въ которомъ (или, вѣрнѣе, въ продуктахъ котораго) наглядно для всѣхъ насъ проявляется и осуществляется вдохновеніе, у насъ, людей, ограничено наличнымъ запасомъ представленій у каждаго индивидуума,—представленій, приобретаемыхъ и выбираемыхъ, благодаря вниманію и апперцепціи ¹⁾.

Обострѣніе того и другого въ сферѣ разныхъ искусствъ у художника и жажда накопленія этихъ представленій—обычныя черты талантливаго человѣка въ сферѣ его специальности. Развитіе всѣхъ этихъ психологическихъ сторонъ нашей личности даетъ пищу творческому воображенію, а, слѣдовательно, и психологической его сущности—вдохновенію и наоборотъ. Въ разныя сферы направлена работа апперцепціи у разныхъ людей и это опредѣляетъ ихъ уклонъ въ то или иное искусство, науку или иную дѣятельность—это же опредѣляетъ и характеръ ихъ творческаго воображенія. Сложность сценическаго искусства и тутъ предъявляетъ актеру исключительныя требованія и въ этомъ направленіи, требуя разработки вниманіемъ и апперцепціей какъ всего окружающаго, такъ и своей собственной психической и физической даже личности (послѣднее для художниковъ въ иныхъ областяхъ совершенно несущественно). Въ этомъ

¹⁾ О значеніи вниманія въ сложной психологической работѣ актера. См. статью С. М. Ратова «Теорія внезапныхъ мыслей» (Ежегодникъ Императорск. театровъ. 1911 г. Февраль).

лежитъ главнѣйшая трудность сценической работы, въ этомъ и ея сила и творческія мученія.

Уйти отъ себя человѣку невозможно—даже во снѣ, въ грезахъ, въ галлюцинаціяхъ продолжается та же работа, составленная изъ наяву накопленнаго имъ лично матеріала и сообразно характеру присущей ему апперцепціи, а, между тѣмъ, актеру всю жизнь въ его искусствѣ приходится наглядно показывать другимъ, что онъ якобы уходитъ отъ себя («входитъ въ роль»). Крупныя, смѣлыя и сами по себѣ интересныя для даннаго времени художественныя личности инстинктивно упрощаютъ себѣ эту работу тѣмъ, что и не пытаются уходить отъ себя, а себя лично вносить въ свои роли, мало или совсѣмъ не считаясь съ замысломъ автора; такую артисткою у насъ была В. Ф. Коммисаржевская, на западѣ—Дузэ. Школы настоящей такіе артисты не создаютъ, хотя и вызываютъ бездну подражателей, наивно берущихъ себѣ за примѣръ чисто личныя особенности такихъ дарованій: то, напримѣръ, что было, какъ личное, такъ прелестно въ жестахъ и интонаціяхъ Коммисаржевской, такъ противно выглядитъ у ея слѣпыхъ подражательницъ-артистокъ и стираетъ ихъ художественную индивидуальность, какъ бы мала она ни оказывалась. Это не школа. Дѣйствительно, такія художественныя величины (такого типа, какъ Дузэ и Коммисаржевская) бывають страшно близки и дороги ихъ современникамъ, интимно дороги, также почти лично, какъ лично и ихъ творчество, что мы и видѣли у насъ на примѣрѣ Коммисаржевской. Особая искренность исполненія окрашиваетъ такую личную (если можно такъ выразиться) игру—отсюда и отзвукъ публики особенно искрененъ. Кокленъ считаетъ неудобствомъ такой системы игры то, что въ такомъ случаѣ у актера всего одна роль и по отношенію къ В. Ф. Коммисаржевской это очень похоже на истину. Я высказываю это, даже несмотря на то, что сама В. Ф. въ своей самооцѣнкѣ была нѣсколько иного мнѣнія: «нельзя сыграть хорошо роль, гдѣ такъ часто себя узнаешь. Съ той только минуты начинаешь хорошо играть, когда отрѣшаешься отъ себя и вскочишь въ изображаемое лицо, а себя есть ли охота подавать, пишетъ она въ одномъ изъ писемъ къ

актеру Бравичу 1); и, однако, въ тѣхъ же письмахъ у нея проскальзываетъ и такая мысль: «знаете, что меня мучаетъ—мнѣ кажется, что какъ я начну много играть, буду повторяться», и далѣе она объясняетъ, почему не рѣшается играть Катерину въ «Грозѣ»—«у меня многого нѣтъ для этой роли».

Гораздо труднѣе и въ смыслѣ внѣшняго успѣха неблагодарнѣе работа тѣхъ артистовъ, которые ближе стоятъ къ Платоновскому идеалу искусства и бьются за возможно болѣе точное воплощеніе замысла автора—таковы у насъ М. Г. Савина, на западѣ Сарра Бернарь. Последняя сама подбираетъ себѣ роли и этимъ облегчаетъ свою работу; первой приходится часто жертвовать дешевымъ внѣшнимъ успѣхомъ для идейныхъ требованій своего искусства, извѣстнымъ образомъ ею усвоенныхъ.

Что лучше, что хуже—довольно праздный вопросъ, и рѣшеніе его, конечно, зависитъ отъ вашихъ личныхъ требованій, предъявляемыхъ къ этому многогранному искусству, а главное отъ таланта воплотителей его.

Тотъ же Кокленъ, котораго я уже не разъ здѣсь цитировалъ, ставитъ рѣшеніе вопроса, вокругъ котораго бродятъ сейчасъ мои мысли, очень опредѣленно въ духѣ Дидро, но уже не называя это парадоксомъ. «Два существа, живущія въ актерѣ, неразлучны, но властелиномъ должно быть первое *я*, то, которое наблюдаетъ», говоритъ онъ, «второе это—невольникъ, обязанный повиноваться. Чѣмъ сильнѣе властвуетъ первое *я*, тѣмъ выше стоитъ артистъ». Не даромъ Сарра Бернарь аттестуетъ въ своихъ запискахъ Коклена, какъ великолѣпнаго актера, а не артиста, хотя страннымъ образомъ относитъ въ этотъ же разрядъ и Дузэ. Дѣленіе свое работниковъ сцены на актеровъ и артистовъ она основываетъ нѣсколько на иныхъ соображеніяхъ, чѣмъ вышеизложенныя. Ея опредѣленіе Дузэ какъ актрисы, скорѣе, чѣмъ артистки, она обосновываетъ такъ: «она идетъ по путямъ, протореннымъ другими, не подражая имъ, правда, нѣтъ,

1) Сборникъ памяти В. Ф. Коммисаржевской подъ редакціей Е. П. Карпова. Спб. 1911 г.



«ДВЕНАЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЬ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.
Ч. 2. КАРТИНА 4-Я. БОРОДИНО. СТАВКА НАПОЛЕОНА БЛИЗЪ ШЕВАРДИНСКОГО РЕДУТА 26 АВГУСТА 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКИЙ) И МАРШАЛЫ (Г.Г. НОВИНСКИЙ, ГАРЛИНЪ, БРАГИНЪ И БОРИСОВЪ).

но она не дала ни одного персонажа, который олицетворялся бы въ ея имени. Она не создала типа, образа, который вызывалъ бы въ памяти воспоминаніе о ней». Согласно этой классификаціи, она относитъ къ актерамъ: Коклена, Дузэ, Бартэ, Режанъ, Новелли; къ артистамъ—Ирвинга, Антуана, Гитри («актеръ и вмѣстѣ съ тѣмъ артистъ») и Мунэ-Сюлли, который, по ея мнѣнію, обладаетъ гениемъ, которымъ онъ пользуется то какъ актеръ, то какъ артистъ, но за то онъ иногда и какъ артистъ и какъ актеръ такъ пересаливаетъ, что заставляетъ скрежетать зубами любителей красоты и истины ¹⁾).

Нигдѣ такъ ярко не обнаруживается забота надъ выраженіемъ для публички своихъ эмоцій, умѣнье не только управлять ими, но заботиться о впечатлѣніи публики при этомъ, какъ въ воспоминаніяхъ Ристори, цѣнность которыхъ для психологіи театральной игры чрезвычайно велика. Добрыхъ двѣ трети этихъ воспоминаній посвящены детальному разбору подготовки ея къ отдѣльнымъ ролямъ, и изъ этого разбора уже можно видѣть, какъ рассчитанно она пользуется въ цѣляхъ произвести желаемый автору эффектъ, игрою эмотивности и она правильно всюду употребляетъ понятіе «выраженіе» этихъ эмоцій для опредѣленныхъ цѣлей, для публики, а не «переживаніе» ихъ ²⁾).

Намъ извѣстно, что внѣшнее выраженіе эмоціи и безъ самой эмоціи въ извѣстной мѣрѣ способствуетъ вызову послѣдней.

Собаки, дѣти и даже взрослые нерѣдко, принимаясь бороться въ шутку, въ концѣ концовъ начинаютъ злиться по настоящему. Рассказываютъ, что Кампанелла, желая узнать, что происходитъ въ чьей либо душѣ, старался придать своему лицу таковое же по возможности выраженіе—вообще старался внѣшне подражать ему во всемъ, сосредоточивая въ то же время свою мысль на своихъ собственныхъ переживаніяхъ. «Я часто наблюдалъ, говорить Бюркъ, что, принимая видъ разгнѣваннаго, миролюбиво-настроеннаго, испуганнаго или храбраго человѣка, я

¹⁾ *Сарра Бернаръ*. Мемуары. Перев. Л. Г. Спб.

²⁾ *Аделаида Ристори*. Этюды и воспоминанія. Перев. Ек. Б.—вой. Спб, 1904 г.

невольно направляя свою мысль въ сторону той страсти, которую хотѣлъ изображать». «Если многіе актеры, говоритъ Джемсъ, остаются безстрастными во время своей игры, то есть много такихъ актеровъ, которыхъ воодушевляеть ихъ собственная игра»; и далѣе, приводя соответственные примѣры, онъ заключаетъ: «воздержитесь отъ выраженія страсти и она умретъ». Тотъ же Джемсъ указываетъ, что «большая часть органическихъ движеній, въ которыхъ выражается эмоція, не можетъ быть вызвана по произволу; въ спокойномъ состояніи воспроизвести внѣшнія проявленія любой эмоціи затруднительно. Въ нашей власти воспроизвести игру мускуловъ произвольнаго движенія, но мы не можемъ произвольно вызвать надлежащее возбужденіе въ кожѣ, железахъ, сердцаѣ и внутренностяхъ. Экспериментъ приложимъ только частично».

Актерская практика говоритъ за то, что часть и органическихъ проявленій эмоцій (напримѣръ, отдѣленіе слезныхъ железъ, поблѣдненіе и покраснѣніе лица) можетъ быть при навѣхъ вызвана произвольно, а въ остальномъ актеръ привыкаетъ давать намъ картину внѣшнихъ выраженій, притворяясь, обманывая насъ (тяжелое прерывистое дыханіе, вздохи, жесты, указывающіе на то, что онъ обливается потомъ, и т. п.). Что же касается того вліянія, которое воображеніе, долгое сосредоточиваніе вниманія—самовнушеніе оказываютъ на органическія явленія нашего тѣла, то по этому предмету существуетъ въ фізіологической психологіи цѣлая литература и богатая казуистика. Особенно цѣнны факты, собранные Хекъ-Тьюкомъ («Духъ и тѣло») — у него можно найти факты произвольнаго вызова чловѣкомъ у себя при этихъ условіяхъ: рвоты, перистальтики кишекъ, ускоренія или замедленія работы сердца, расширеніе зрачка, даже летаргій (подобно индійскимъ факирамъ). Вообще продолжительное сосредоточиваніе вниманія на какой-либо части тѣла сопровождается измѣненіями въ немъ (явленія стигматизаціи въ моменты экстаза). Все это хоть немного объясняетъ то, почему многіе актеры, умѣющіе управлять своимъ вниманіемъ и обладающіе живымъ воображеніемъ, въ состояніи произвольно вліять даже на органическую часть своихъ эмоцій, обычно стоящую внѣ нашей воли.

Джемсъ ссылается на изслѣдованіе д-ра Арчера, который дѣлалъ опросы многихъ выдающихся артистовъ, причѣмъ нѣкоторые изъ нихъ утверждали, что въ тѣхъ случаяхъ, когда имъ удавалось хорошо сыграть свою роль, они переживали всѣ эмоціи, соотвѣтствующія послѣдней. Объясненіе разногласія въ этомъ между артистами Джемсъ даетъ такое: «въ экспрессіи каждой эмоціи внутреннее органическое возбужденіе можетъ быть у нѣкоторыхъ лицъ совершенно подавлено; не испытывая эмоціи, такіе актеры способны совершенно диссоціировать эмоціи и ихъ экспрессію. Другія лица не обладаютъ способностью подавлять внутренне органическое возбужденіе въ экспрессіи эмоцій, они испытываютъ самую эмоцію и не способны къ процессу диссоціаціи эмоціи и ея выраженія».

Банъ (эмоціи и воля) указываетъ, что вслѣдъ за прекращеніемъ движенія наблюдается тенденція исчезновенія вызывающихъ его волненій, такъ что за внѣшнимъ успокоеніемъ наступаетъ и внутреннее.. Такимъ же образомъ мы можемъ и вновь пробудить утихшую эмоцію; производя извѣстныя внѣшнія дѣйствія, мы какъ бы заражаемъ ими наши нервы, такъ что нахлынувшій на насъ потокъ чувствъ возникаетъ въ концѣ концовъ какъ бы подъ вліяніемъ своего рода индукціи, идущей извнѣ. Именно такимъ путемъ, стараясь придать нашимъ лицамъ радостное выраженіе, мы и приходимъ, наконецъ, въ радостное настроеніе».

Этимъ объясняется предложеніе нѣкоторыхъ изъ преподавателей сценическаго искусства, въ случаѣ если у ученика не выходитъ, скажемъ, монологъ или сцена съ гнѣвной эмоціей, стать передъ зеркаломъ и, сдѣлавъ гнѣвное выраженіе лица, сжавъ кулаки и т. д., попробовать читать монологъ. Внѣшнее выраженіе эмоціи можетъ помочь вызову самой эмоціи въ извѣстной степени. Тѣмъ же объясняются у нѣкоторыхъ артистовъ аналогичные этому приемы передъ ихъ выходомъ на сцену, когда имъ сразу необходимо войти въ извѣстную эмоцію.

Фехнеръ также обращаетъ вниманіе на то обстоятельство, что каждый изъ насъ можетъ на себѣ убѣдиться, что подражаніе извѣстнымъ движеніямъ, которыя служатъ физическимъ выраженіемъ опредѣленнаго душев-

наго переживанія, даєть намъ возможность лучше понять его, чѣмъ если-бы мы ограничились лишь простымъ созерцаніемъ. «Когда я иду по улицѣ за незнакомымъ мнѣ человѣкомъ и подражаю, насколько мнѣ удастся, его походкѣ и манерамъ, у меня создается въ высшей степени любопытное впечатлѣніе, будто всѣ мои ощущенія похожи на ощущенія идущаго впереди человѣка. Подражая походкѣ молоденькой женщины, вы сами проникаетесь женскимъ духомъ»¹⁾.

Принявъ все вышеизложенное во вниманіе, мы и сможемъ понять въ извѣстной степени, какъ техническая выработка умѣнья владѣть выраженіями эмоцій должна и на сценѣ у актера способствовать вызову у него соотвѣтственныхъ эмоцій, извѣстнаго душевнаго волненія, связаннаго и вызваннаго, можетъ быть, этой техникой.

Въ этомъ то обстоятельствѣ, вѣроятно, и лежитъ центръ тяжести разрѣшенія проблемы Дидро. Нѣтъ, актеръ большею частью на сценѣ испытываетъ, конечно, изображаемая имъ эмоціи, но руководителемъ ихъ является технически выработанная сноровка ихъ внѣшняго выраженія, которая можетъ быть развита въ той же мѣрѣ, какъ и пальцы піаниста, съ чувствомъ и одушевленіемъ играющаго какую либо пьесу на рояли. Техника піаниста впиталась въ него такъ, что она инстинктивно не даетъ воли его одушевленію тамъ, гдѣ одушевленіе это начнетъ нарушать ея законы. Въ конечномъ счетѣ работа надъ сценической эмотивностью и сведется къ работѣ надъ внѣшними формами ея выраженія (мимика, жестъ, рѣчь); обученіе самимъ эмоціямъ и практика съ ними, какъ того желаютъ нѣкоторые изъ преподавателей сценическаго искусства, есть вещь довольно таки наивная, ибо для этой задачи у преподавателя чѣтъ и средствъ. Это было бы возможно лишь при условіи, что преподаватель сталъ бы влюблять въ себя ученицъ, дразнить и сердить учениковъ, вызывая въ тѣхъ и другихъ практику переживаній соотвѣтственныхъ эмоцій (любви,

¹⁾ Многія изъ приведенныхъ цитатъ взяты мною изъ книги *Грассе*. Физиологическое введеніе въ изученіе философіи. Спб. 1909 г. Перев. съ французскаго.



Г. УСАЧЕВЪ ВЪ РОЛИ К. Ф. ТОЛЯ.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

благоговѣнія, ненависти, гнѣва, злобы, мстительности и т. п.). Но представить себѣ на практикѣ такую школу намъ трудно, да и она бы, въ сущности, не достигла своей цѣли. Реальною жизнью вызванныя эмоціи далеко не такъ легко смѣняются; если это иногда у нѣкоторыхъ лицъ и замѣчается, то въ этомъ случаѣ начинается уже область патологіи...

У Сарры Бернаръ ¹⁾ въ ея воспоминаніяхъ есть описаніе одного случая, когда она, одурманившись передъ спектаклемъ опиѣмъ, вдругъ забыла совершенно одну сцену во время самаго представленія; нисколько не растерявшись, она сочинила свою фразу, которой отпустила со сцены то лицо, которое должно было вести съ ней діалогъ (Крузеттъ) и окончила весь актъ, какъ обычно, не обнаруживъ ничѣмъ своего волненія отъ этого. Ни публика, ни критика даже и не замѣтили пропуска этой большой сцены. Техническая сторона дѣла выручила ее въ этомъ случаѣ, какъ она выручаетъ и многихъ при аналогичныхъ обстоятельствахъ, вырабатывая поражающую насъ находчивость на сценѣ у опытныхъ актеровъ.

Разсказываютъ, что Гаррикъ ²⁾, находясь въ одномъ обществѣ, на неотступныя просьбы проявить свой сценической даръ, взявъ въ руки подушку, объяснивъ, что это его любимый ребенокъ, и высунувшись затѣмъ изъ окна, какъ бы нечаянно выронилъ эту подушку. Когда онъ повернулся лицомъ къ присутствовавшимъ, оно изображало такое отчаяніе и невыносимыя страданія, что съ нѣкоторыми сдѣлалось дурно, а остальные умоляли его перестать ихъ мучить своимъ видомъ, что онъ со смѣхомъ и сдѣлалъ.

Невольно вспоминаются слова того же Коклена: «для того чтобы трогать, не надо быть растроганнымъ».

Въ сценическомъ искусствѣ въ рѣдкихъ, думается мнѣ, случаяхъ можно относить интуитивную работу вдохновенія къ моментамъ, предшествующимъ выступленію актера на сцену, какъ это дѣлаютъ многіе

¹⁾ Сарра Бернаръ I. с.

²⁾ А. Ф. Кони I. с.

психологическія проблемы.

теоретики этого вопроса. Въ конечномъ счетѣ, все-таки, главная работа творчества съ его элементомъ вдохновенія протекаетъ передъ публикой.

Постоянно употребляются и зрителями и самими творцами актерами выраженія: «я сегодня былъ особенно въ ударѣ... сегодня это у меня особенно удачно вышло... роль сегодня удалась мнѣ или ему» и обратно. Подставивъ вмѣсто слова «удача»—слово «вдохновеніе», какъ это дѣлаетъ Вл. Соловьевъ, мы и будемъ имѣть нѣкоторое представленіе о большей или меньшей силѣ вдохновенія, охватившаго въ той или иной мѣрѣ актера на сценѣ. Конечно, элементы этого вдохновенія могутъ имѣть мѣсто и въ предшествующей активному воплощенію творческаго замысла работѣ, когда при изученіи роли актеръ внутренне постигаетъ авторскій образъ и находитъ лучшіе способы для его воплощенія, но настоящая работа и роль вдохновенія, все-таки, тамъ, гдѣ ее разумѣлъ и Геннадій Несчастливцевъ («Первые звуки оркестра воскресятъ тебя»... и т. д.).

Интересно, что намекъ на то счастье, которое иногда, конечно, можетъ дать вдохновеніе актеру и въ предшествующей исполненію стадіи подготовки роли, мы можемъ усмотрѣть у актрисы Аркадьиной въ «Чайкѣ» Чехова; она мечтаетъ, какъ будетъ сидѣть у себя, тамъ, въ номерѣ, и учить роль ¹⁾... Не исполнять роль, а готовить ее—и эта мысль ей уже заранѣе улыбается. Это тонко, но не типично—все-таки громадное большинство актеровъ, если мечтаютъ о своей работѣ, то разумѣютъ счастье, даваемое вдохновеніемъ тамъ, гдѣ его наивысшее развитіе, т. е. на сценѣ, на подмосткахъ.

Въ пріятныхъ воспоминаніяхъ громаднаго большинства актеровъ фигурируютъ ихъ удачи на сценѣ при исполненіи ими роли, а не періодъ мукъ творчества во время подготовительной работы надъ нею. Опытный талантливый артистъ въ минуты, иногда проходящія черезъ весь спектакль, когда вдохновеніе измѣняетъ ему, почему-нибудь не достигается (какіе-либо мѣшающіе привходящіе моменты, непріятная роль и т. п.), играетъ

¹⁾ «Хорошо съ вами, друзья, пріятно васъ слушать, но сидѣть у себя въ номерѣ и учить роль—куда лучше... (Чайка. Д. II).

технику, актеръ «нугра» (по старому выраженію) въ эти же моменты играетъ, какъ Богъ на душу положить, т. е. превращается на это время въ диллетанта-любителя, а не художника (Мочаловъ и его неудачные моменты и дни); перваго типа актеръ и при этихъ мучительныхъ для талантливаго человѣка условіяхъ остается художникомъ.

Не должно, все-таки, забывать, что (цитирую А. Ф. Кони) «врожденный талантъ и блестящая техника даютъ возможность успѣшно изображать чувство, котораго не испытываешь»...

Гете съ полнымъ убѣжденіемъ указывалъ актерамъ, какъ на образецъ для подражанія, на канатную плясунью, и мечталъ о сценѣ столь же узкой, какъ канатъ, на которомъ она пляшетъ, чтобы въ театрѣ не могъ оставаться ни одинъ актеръ, *не обладающій профессиональной выучкой*. Въ «Вильгельмѣ Мейстерѣ» Гете противопоставляетъ артистку Миньонъ съ ея совершеннымъ по технике восхитительнымъ танцемъ на яйцахъ—еще не дисциплинированнымъ, не вымуштрованнымъ полудиллетантамъ - актерамъ, смутно разбирающимся въ вопросахъ своего искусства. Эти актеры, тѣмъ не менѣе, приступаютъ къ «Гамлету», не обладая и сотой долей того технического умѣнья, которымъ отличалась дѣвочка Миньонъ...

Подводя нѣкоторые итоги всѣмъ этимъ, сознаю самъ, нѣсколько хаотически набросаннымъ мыслямъ о сценическомъ искусствѣ и его психологическихъ проблемахъ, можно было бы выставить слѣдующія положенія и предположенія:

1. Вдохновеніе, какъ элементъ всякаго таланта на всѣхъ поприщахъ человѣческой дѣятельности, характеризуетъ не опредѣленное искусство, а лишь *талантливость человѣка* и въ опредѣленіе сущности сценическаго искусства только этою стороною и входить.

2. Вдохновеніе, составляющее необходимый элементъ и въ истинной научной работѣ, въ искусствѣ является его исходною точкою («не отъ ума, но съ умомъ»).

3. Правильно поставленная Дидро проблема сущности сценическаго искусства (возможна ли критическая работа мысли одновременно съ искрен-

ПСИХОЛОГИЧЕСКІЯ ПРОБЛЕМЫ.

нимъ волненіемъ), проблема разрѣшаемая до извѣстной степени практически на сценѣ, какъ возможная, теоретически трудно объяснима. Подходъ къ нѣкоторому разрѣшенію ея даетъ мысль о выработкѣ путемъ своеобразной подготовки игры эмоций и ихъ внѣшнихъ выраженій, сценической дисциплины творческаго воображенія, а вмѣстѣ съ тѣмъ, стало быть, и умѣнья управлять и направлять свое вдохновеніе.

4. Самымъ цѣннымъ въ сценическомъ искусствѣ, какъ искусствѣ, минуя по вышесказаннымъ соображеніямъ вдохновеніе, есть *выработка умѣнья притворяться на людяхъ, управляя какъ своими эмоціями, такъ и физической своей личностью*. Въ этихъ основахъ и лежитъ сущность техники актера, которая отличаетъ его отъ талантливаго (тоже, можетъ быть, обладающаго вдохновеніемъ) любителя-диллетанта.

5. Выясненію сложныхъ психологическихъ проблемъ сценическаго искусства, осмысливанію этого сложнаго творчества, кромѣ науки, могли бы много помочь и сами сценическіе дѣятели путемъ самоанализа, давая въ запискахъ, воспоминаніяхъ, автобіографіяхъ матеріалъ для научной разработки его въ будущемъ, при условіи, въ свою очередь, дальнѣйшаго развитія научной дисциплины, именуемой психологіей.

КАКОГО ГОДА КОСТЮМЫ ВЪ „РЕВИЗОРЪ“ И „ЖЕНИТЬБЪ“?

П. ГНѢДИЧА.



ОЧНОЕ опредѣленіе времени, когда происходитъ дѣйствіе «Ревизора» и «Женитьбы», имѣетъ значеніе по отношенію фасона платьевъ, что надѣвается «персонажами» этихъ пьесъ. Обыкновенныя ссылки на эскизъ послѣдней сцены «Ревизора», рисованный якобы Гоголемъ и нынѣ прилагающійся ко всѣмъ изданіямъ «Ревизора», едва-ли выдерживаетъ критику. Рисунокъ этотъ, во всякомъ случаѣ, относится, по изображеннымъ костюмамъ, къ началу сороковыхъ годовъ, а дѣйствіе комедіи происходитъ въ 1831 году,—на это есть прямое указаніе: Растаксовскій говоритъ Хлестакову, что онъ подалъ просьбу давно—въ 1801 году,—да вотъ уже *тридцать* лѣтъ нѣтъ никакой резолюціи. Указаніе прямое и неоспоримое.

Для характернаго воспроизведенія эпохи имѣется множество картинъ 1829—1831 годовъ жанроваго характера, модные журналы того времени и портреты. Но для даннаго случая весьма драгоцѣнна картина Винтергальтера, изображающая парадъ въ 1829 году въ Петербургѣ, гдѣ господинъ во фракѣ и цилиндрѣ съ тросточкой и дамой, которую держать подъ руку—чудесный матеріалъ для Хлестакова и Анны Андреевны. Во всякомъ случаѣ, широкіе рукава, короткія платья, башмаки безъ каблуковъ и зачесанные вверхъ волосы на затылкѣ—вотъ характерныя условія этихъ годовъ. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ на сценѣ традиціи, по которой соблюдалась бы эта мода. До семидесятыхъ годовъ прошлаго вѣка «Ревизоръ» игрался въ современныхъ данному представленію костюмахъ и только чиновники носили форму тридцатыхъ годовъ. Пишущій эти строки еще помнитъ, какъ актеръ Нильскій изображалъ Ивана Александровича въ модномъ платьѣ шестидесятыхъ годовъ, а Линская, игравшая городничиху, была въ костюмѣ, ничѣмъ не напоминавшимъ данную эпоху.

КАКОГО ГОДА КОСТЮМЫ ВЪ «РЕВИЗОРЪ» И «ЖЕНИТЬБЪ»?

Не будеть анахронизмомъ, если дадутъ участвующимъ костюмы не только 30-го, но даже 28-го года. Въ глухомъ городкѣ, между Пензой и Саратовымъ, гдѣ застрялъ Хлестаковъ, едва-ли были современныя парижскія моды. А что касается гостей въ послѣднемъ актѣ, то стародавность фасоновъ ихъ платьевъ явится вполне умѣстной.

Еще определеннѣе время дѣйствія «Женитьбы». Морякъ Жевакинъ, рассказывая біографію своего суконца на мундирѣ, говоритъ:

— Въ 95 году, когда была эскадра наша въ Сициліи, купилъ я его еще мичманомъ, и сшилъ изъ него мундиръ; въ 801 году при Павлѣ Петровичѣ я былъ сдѣланъ лейтенантомъ—суконце было совсѣмъ новешенькое; въ 814 сдѣлалъ экспедицію вокругъ свѣта, и вотъ только по швамъ немного поистерлось; въ 815 вышелъ въ отставку, только перелицевалъ; уже десять лѣтъ ношу, до сихъ поръ почти что новый.

Оставляя въ сторонѣ вопросъ, почему произведенный въ 801 году въ лейтенанты и выйдя въ отставку только черезъ пятнадцать лѣтъ, Жевакинъ все остался въ прежнемъ чинѣ,—нельзя не отмѣтить главной цѣнности указанія автора, что дѣйствіе происходитъ въ 1825 году.

Можно опредѣлить даже съ точностью, что время года — весна. На это указываетъ разговоръ въ послѣдней картинѣ Подколесина съ Агафьей Тихоновной. Она прямо говоритъ, что нынче 8 число, и осталось менѣе мѣсяца до майскаго гулянья въ Екатерингофѣ. Весна ранняя, теплая,—«вездѣ травка на дорогѣ», рассказываетъ тотъ-же Жевакинъ. Въ гостиной выставлены окна, такъ что Подколесинъ можетъ выпрыгнуть прямо на тротуаръ «Мыльнаго» переулка, гдѣ стоитъ домъ Агафьи Тихоновны.

Итакъ, дѣйствіе происходитъ въ апрѣлѣ 1825 года. Несомнѣнно, что молодая купеческая дочь, обладающая каменнымъ двухъэтажнымъ домомъ съ двумя флигелями, да еще вдобавокъ желающая выйти замужъ, одѣвается особенно рачительно. Рядомъ съ ней, въ деревянномъ домѣ, живетъ портниха, не какая нибудь, а жившая съ сенатскимъ «оберъ секлетаремъ», какъ аттестуетъ ее сваха,—и, конечно, она получаетъ модные журналы. Поэтому, Агафья Тихоновна не можетъ появляться въ широкихъ юбкахъ,

какъ мы тó видимъ на сценѣ. Еще въ 1825 году лежить на платьяхъ отпечатокъ стила ампиръ,—и хотя подола дѣлались ниже, но далеко еще не достигаютъ того объема, который присущъ тридцатымъ годамъ. Еще рѣзче сказывается эпоха на прическахъ. Пробы и гладко причесанные спереди волоса совершенно не соотвѣтствуютъ этому времени. Въ «Journal des Dames», въ «Wiener Zeitschrift», въ «The Repository» имѣются цѣлыя серіи причесокъ и платьевъ, которыми можно воспользоваться для «Женитьбы».

Тоже можно сказать и о мужскихъ костюмахъ,—не только о Кочкаревѣ, котораго принято играть «партикулярно». Кочкаревъ не можетъ быть въ сюртукъ—для него необходимъ цвѣтной фракъ. Яичница слишкомъ походить на экзекутора 50-хъ годовъ, да и самъ Подколесинъ не можетъ быть въ синемъ форменномъ фракѣ съ пуговицами-орлами. Надо не забывать, что «Женитьба» относится по времени дѣйствія къ эпохѣ болѣе ранней, чѣмъ «Ревизоръ».—Но она еще никогда не удавалась внимательной монтировки.

Быть можетъ, когданибудь и для нея наступитъ очередь.

Л Е К Э Н Ъ.

Б. ВАРНЕКЕ.



ПРАВЕДЛИВО названный патриархомъ русскихъ актеровъ, Иванъ Аѳанасіевичъ Дмитревскій своимъ быстрымъ художественнымъ ростомъ и совершенствованіемъ, несомнѣнно, обязанъ своимъ поѣздкамъ за границу, въ Парижъ и Лондонъ. Тамъ, изучая игру лучшихъ актеровъ Запада, онъ быстро приобрѣлъ тотъ богатый опытъ и то знакомство съ сценическимъ искусствомъ, которыхъ Россія того времени ему, конечно, не могла доставить и которые затѣмъ оказались такъ цѣнны и полезны для его дальнѣйшей дѣятельности въ качествѣ режиссера и преподавателя драматическаго искусства. Наши домашние актеры, по большей части вышедшіе изъ школы Дмитревскаго,

ЛЕКЭНЪ.

быстро догнали своихъ западныхъ товарищей и черезъ полвѣка существованія русскаго театра Екатерина Семенова выходитъ побѣдительницей изъ состязанія съ знаменитой Жоржъ, выступая въ однѣхъ съ нею роляхъ во время петербургскихъ гастролей французской артистки. Здѣсь лучше всего обнаружились блестящіе плоды неустанныхъ трудовъ Дмитревскаго по созданію у насъ драматической труппы. Но самъ Дмитревскій насаждалъ у насъ тѣ основы сценическаго искусства, которыя онъ заимствовалъ во время своихъ заграничныхъ поѣздокъ у величайшихъ актеровъ Запада, Лекэна и Гаррика, поэтому правильная и всесторонняя оцѣнка дѣятельности Дмитревскаго возможна только при выясненіи вопроса о томъ, чему его самого научили Лекэнъ и Гаррикъ. Въ нашей небогатой литературѣ по исторіи театра есть прекрасная біографія Гаррика, составленная Т. Полнеромъ, тогда какъ дѣятельности его знаменитаго парижскаго собрата по искусству не посвящено въ нашей литературѣ ни одной статьи; такое отношеніе къ Лекэну совершенно несправедливо: онъ сдѣлалъ очень многое для развитія и усовершенствованія сценическаго искусства, и его біографія богата подробностями, поучительными для театральныхъ дѣятелей и нашего времени.

I.

Анри Луи Лекэнъ родился въ Парижѣ въ томъ самомъ 1729 году, когда французская сцена лишилась знаменитаго Барона. Семья Лекэна ничего общаго съ театромъ не имѣла: его родители принадлежали къ средѣ ремесленниковъ и занимались изготовленіемъ хирургическихъ инструментовъ. По обычаямъ того времени и молодой Лекэнъ долженъ былъ бы посвятить себя тому же самому ремеслу. Родители дали сыну хорошее общее образованіе и приспособили его къ своему дѣлу. Но изготовленіе хирургическихъ инструментовъ не могло заполнить всѣхъ интересовъ впечатлительнаго, живого юноши.

Въ ту пору, послѣ желаннаго мира 1748 года, Парижъ переживалъ одну изъ столь часто повторявшихся въ этомъ городѣ полось всеобщаго веселья и ликованія. Всѣ сословія принимали дружное участіе въ обще-

ственныхъ забавахъ и среди нихъ не послѣднее мѣсто занимали любительскіе спектакли. Въ разныхъ концахъ города возникали «компаніи» артистовъ-любителей—эти исконныя во Франціи организациі театральнаго дѣла, восходяція еще къ эпохѣ средневѣковья. «Всѣ наши сеньеры,—жалуется современный писатель,—военные, церковные, штатскіе, напоминаютъ труппу изобрѣтателя маріонетокъ, Брише. Всѣ они спѣшатъ устраивать въ своихъ домахъ маленькіе маріонеточные театры, гдѣ и упражняются въ разыгрываніи комическихъ оперъ во славу и на пользу отечества. Другой писатель прямо заявляетъ: «въ наши дни всѣ становятся актерами» и даже дѣтей заставляютъ разыгрывать трагедіи, въ родѣ *Загры Вольтера*.

Такое повальное увлеченіе театромъ захватило не одни только высшіе слои общества. Оно распространилось и много ниже, гдѣ также всякій мечталъ выступить на любительской сценѣ.

Ремесленники здѣсь были желанными участниками, и вотъ молодой Лекэнъ въ рядахъ такой компаніи проводить свои досуги, усердно занимаясь въ остальное время родительскимъ ремесломъ. Извѣстно, что уже въ іюлѣ 1749 г., стало быть двадцати лѣтъ отъ роду, Лекэнъ участвовалъ въ исполненіи Мольеровской комедіи «Жоржъ Данденъ».

Весьма возможно, что и у Лекэна, какъ у большинства добрыхъ буржуа, это увлеченіе театромъ прошло бы съ молодостью и не вышло бы изъ рамокъ скромныхъ любительскихъ спектаклей, если бы не простой случай обратилъ на него вниманіе его великаго современника. Въ февралѣ 1750 г. Лекэнъ участвовалъ въ спектаклѣ, устроенномъ священникомъ-яксенистомъ, совѣтникомъ парижскаго парламента, аббатомъ Шовеленомъ. Почтенный аббать не обладалъ изысканнымъ литературнымъ вкусомъ, но зато у него были многочисленныя знакомства и связи среди избраннаго круга парижанъ, и поэтому на представленіе почему-то ему понравившейся комедіи въ стихахъ Арно ему удалось пригласить среди другихъ знатныхъ посѣтителей и самого Вольтера.

Понятно то нетерпѣніе, съ какимъ и устроитель спектакля и авторъ

ЛЕКЭНЪ.

пьесы и ея исполнители ждали приговора Вольтера. Похвалить пьесу было невозможно, до того она была слаба. А между тѣмъ, хоть что нибудь да надо было похвалить: этого требовали свѣтскія приличія. И вотъ у Вольтера нашлось доброе слово только для одного исполнителя роли влюбленнаго. Этимъ счастливецемъ былъ Лекэнъ. Вольтеру сказали, что роль эту исполняетъ сынъ торговца хирургическими инструментами въ Парижѣ, участвующій въ спектакляхъ ради одного удовольствія, но мечтающій превратить это искусство въ свое постоянное занятіе, разставшись навсегда съ хирургическими инструментами. На это Вольтерь ничего не сказалъ, но передалъ Лекэну черезъ автора пьесы приглашеніе посѣтить его на слѣдующій день.

Легко представить, съ какими радостными мечтами и надеждами спѣшилъ Лекэнъ къ Вольтеру: вѣдь его похвалили, и притомъ только его одного, Вольтерь, тотъ самый Вольтерь, слава котораго гремитъ по всей Европѣ и къ каждому слову котораго прислушивается весь Парижъ. Узнавъ намѣреніе Лекэна посвятить себя театру, онъ пригласилъ его къ себѣ, навѣрно, для того, чтобы своей рекомендаціей помочь ему въ этомъ и чтобы дать ему нѣсколько руководящихъ совѣтовъ и указаній.

У Вольтера Лекэна ждалъ самый радушный приѣмъ. Какъ отецъ, обнявъ онъ съ благоговѣніемъ вступившаго въ жилище великаго человѣка юношу, горячо похвалилъ его за умѣнье растрогать зрителей даже такими скверными стихами, и сталъ подробно разспрашивать про занятія Лекэна, про его отца, про ихъ средства, про его воспитаніе и про планы на счетъ будущаго. Среди этихъ бесѣдъ Вольтерь угостилъ юношу двѣнадцатую чашками своего любимаго напитка: шоколадъ пополамъ съ кофе. Наконецъ рѣчь зашла о намѣреніи Лекэна бросить ради сцены свое ремесло.

— Никогда не дѣлайте этого, — сказалъ Вольтерь, — вѣрьте мнѣ, театральное искусство самое прекрасное, самое рѣдкое и самое трудное изъ искусствъ, но люди невѣжественные его обезцѣнили, а люди злые лишили уваженія тѣхъ, кто ему служитъ. Поэтому играйте комедіи ради собственной забавы, но никогда не дѣлайте изъ этого своего ремесла. Если

вамъ нужны деньги для расширенія своей мастерской, я съ удовольствіемъ дамъ вамъ 10.000 франковъ и вы вернете мнѣ ихъ, когда вамъ это будетъ удобно. Идите, мой другъ, домой и возвращайтесь ко мнѣ черезъ недѣлю. Пораздумайте обо всемъ хорошенько и дайте окончательный отвѣтъ.

Неизвѣстно, что продиктовало Вольтеру эти горькія для юнаго любителя слова: дѣйствительно ли такъ смотрѣлъ онъ на ремесло актера, или же на него такъ подѣйствовала наружность Лекэна, котораго онъ успѣлъ, какъ слѣдуетъ, разглядѣть только у себя дома. Малоподвижное лицо, тусклый и неразвитый голосъ, невзрачная и нескладная наружность Лекэна могли заставить человѣка, знающаго толкъ въ театральномъ дѣлѣ, сильно усумниться въ его пригодности для карьеры актера. Во всякомъ случаѣ, такой отвѣтъ долженъ былъ очень смутить Лекэна, но его желаніе поступить на сцену было слишкомъ сильно, чтобы онъ могъ послушаться этого совѣта. При второмъ посѣщеніи ему удалось уговорить великаго писателя заняться его подготовкой къ театральной карьерѣ. Вольтеръ помѣстилъ его у себя въ домѣ, заставилъ его участвовать вмѣстѣ со своими племянниками въ спектакляхъ, которые устраивались на сценѣ его домашняго театра, и основательно занялся развитіемъ таланта Лекэна, тратя на него не только свои силы и свое время, но и свои деньги. Эта денежная поддержка продолжалась и тогда, когда Лекэнъ уже сдѣлался профессиональнымъ актеромъ.

II.

Въ понедѣльникъ 14 сентября 1750 г. Лекэнъ дебютировалъ на сценѣ французскаго театра ролями Тита изъ трагедіи «Брутъ» и Сеида изъ трагедіи своего великаго учителя «Магометъ». До насъ дошелъ отзывъ извѣстнаго критика, аббата Рейналя, объ этомъ дебютѣ. Указывая на молодость дебютанта и присущіе ему недостатки, критикъ подчеркиваетъ обнаруженный Лекэномъ умъ, его выразительную патетичность, благородство его жестовъ и свободу движенія на сценѣ. Скоро ученикъ Вольтера занялъ въ труппѣ видное положеніе и обратилъ на себя вниманіе знатоковъ-театра-

ловъ. Одинъ изъ нихъ, шевалье де-Муи, писалъ въ частномъ письмѣ о наступившемъ какъ разъ въ ту пору расцвѣтѣ французскаго театра. Среди новыхъ пріобрѣтеній труппы онъ ставилъ на первое мѣсто Лекэна. Онъ играетъ: «*extraordinairement distingué*». Столько въ игрѣ ума, задушевности, силы и правды, что исполненіемъ выдающихся ролей въ трагедіи онъ привлекъ на свою сторону всеобщее сочувствіе. «Онъ становится ежедневной услугой трагической сцены и нѣтъ сомнѣнія, что его старшіе товарищи, по необходимости вынужденные принять въ свою среду новичка, который можетъ служить образцомъ и въ декламации и въ нѣмой игрѣ, смотрятъ на него косо». Вотъ, стало быть, какіе блестящіе плоды принесли занятія съ Вольтеромъ, такъ быстро освободившія Лекэна отъ его прежнихъ недостатковъ. И надо отдать справедливость Лекэну: онъ никогда не забывалъ, чѣмъ обязанъ Вольтеру, и всегда открыто выражалъ свою благодарность.

Особенно ярко это обнаружилось въ рѣчи, произнесенной Лекэномъ со сцены Французскаго театра 18 марта 1752 г. Вольтера не было въ Парижѣ. Онъ жилъ въ Пруссіи, пользуясь особеннымъ вниманіемъ просвѣщеннаго короля, и въ Парижѣ ходили не лишены основанія слухи, будто отъѣздъ Вольтера не добровольное путешествіе, а ссылка, вынужденная его могущественными врагами. Но молодой актеръ ихъ не побоялся. Обозрѣвъ репертуаръ минувшаго года, онъ съ особенной теплотой остановился на томъ драматургѣ, талантъ котораго объединилъ въ себѣ геніи Эврипида и Корнеля. «Его здѣсь нѣтъ, вѣрнѣе, его удалили изъ отечества, славу котораго онъ постоянно увеличиваетъ среди чужестранцевъ. Но его сердце среди насъ, и чѣмъ болѣе оно привыкло цѣнить ваше сочувствіе, тѣмъ горестнѣе для него невозможность услышать лично выраженіе вашей благодарности. Ее раздѣляю вмѣстѣ съ вами и я; онъ вѣдь знаетъ, что, только благодаря его вниманію ко мнѣ, я, въ свою очередь, заслужилъ и ваше вниманіе. Вѣдь это его только заботы о моихъ слабыхъ талантахъ побудили васъ закрыть глаза на мои недостатки». Правда, въ этой рѣчи имя Вольтера не упомянуто ни разу, но слушатели прекрасно понимали, о комъ



Du costume oublié zélé restaurateur,
C'est lui qui dans les droits rétablit Melpomène.
A chaque personnage il offre un autre acteur,
Il étonne, il impose, il subjugué, il entraîne.

ЛЕКЕНЪ, HENRI LOUIS LE KAIN
(1728—78).

шла рѣчь, и нужна была по тому времени большая смѣлость, чтобы маленький актеръ такъ открыто подчеркнул свое сочувствіе человѣку, у котораго было такъ много и при томъ такихъ вліятельныхъ враговъ.

Позже Лекэнъ опубликовалъ свои воспоминанія о первомъ знакомствѣ съ Вольтеромъ, сохранивъ рядъ очень цѣнныхъ подробностей на счетъ отношенія великаго драматурга къ актерамъ, исполнявшимъ его пьесы. И здѣсь опять каждая строка согрѣта чувствомъ глубокой признательности и благоговѣнія передъ тѣмъ, кто проложилъ путь Лекэну на подмостки первой сцены Франціи. Это видно изъ стиха, выбраннаго эпиграфомъ для этихъ воспоминаній: Дружба великаго мужа есть даръ безсмертныхъ боговъ.

Но, конечно, поддержка и совѣты Вольтера никогда не создали бы изъ Лекэна того великаго артиста, которымъ онъ сталъ такъ быстро, если бы онъ самъ не работалъ такъ усердно и такъ настойчиво надъ развитіемъ своего природнаго дарованія. Здѣсь прежде всего надо отмѣтить его на рѣдкость внимательное отношеніе ко всякой своей роли. У него былъ обычай текстъ разучиваемой роли сопровождать своими замѣчаніями, иногда въ видѣ примѣчаній на поляхъ, иногда въ видѣ особыхъ изслѣдованій. Просматривая теперь эти работы Лекэна, не знаешь, чему больше удивляться: широтѣ ли его интересовъ или основательности и разносторонности его образованія. Положительно ни одна сторона дѣла не ускользала отъ его вниманія. Изучая и подготавливая каждую роль, онъ прежде всего старается выяснитъ себѣ до мельчайшихъ подробностей психологической обликъ изображаемаго персонажа; для этого онъ путемъ самыхъ кропотливыхъ и мелочныхъ сопоставленій устанавливаетъ послѣдовательное развитіе характера, вдумываясь въ мельчайшія черты и едва примѣтныя детали; путемъ сложныхъ разсужденій, обнаруживающихъ прекрасное знакомство Лекэна съ извилинами человѣческой души, онъ старается устранить кажущіяся противорѣчія и несогласованности отдѣльныхъ частей роли. Выяснивъ общую природу своего персонажа, Лекэнъ обращается затѣмъ къ отдѣльнымъ своимъ репликамъ. Его не пугаютъ своей сложностью поиски по стариннымъ изданіямъ; сличая ихъ варианты,

онъ очищаетъ текстъ отъ опечатокъ, доискивается подлиннаго выраженія автора и, подчасъ не найдя себѣ въ этомъ помощи со стороны изданій, съ трудомъ отысканныхъ въ бібліотекахъ и у букинистовъ, на свой страхъ предлагаетъ самостоятельную поправку, надѣясь чрезъ нее освободить роль отъ погрѣшностей въ части стихосложенія или подыскать болѣе удачное выраженіе для угаданной имъ мысли автора. Установивъ такимъ образомъ текстъ своей роли, Лекэнъ сосредоточиваетъ все свое вниманіе на декламации. Для каждаго стиха подбираетъ онъ нужный тонъ, внимательно взвѣшиваетъ, на какомъ словѣ данной фразы надо сосредоточить силу ударенія, что подчеркнуть и что затушевать. Видно, что Лекэнъ заранѣе обдумывалъ каждое слово своей роли, и поэтому на спектаклѣ не оставалось ни малѣйшаго мѣста для случайностей или импровизаторскихъ блужданій. Все было строго взвѣшено, обдуманно и прочно установлено. Кой гдѣ встрѣчаются указанія на счетъ того, какимъ жестомъ должно быть иллюстрировано то или другое слово даннаго стиха и какіе имъ обусловлены переходы на сценѣ.

Нужно ли говорить, что при такомъ характерѣ этихъ замѣчаній Лекэна они могутъ служить для артистовъ и нашихъ дней лучшимъ урокомъ на счетъ того, какъ надо готовить роль. Измѣнились взгляды на приемы игры и декламации, расширились познанія по психологіи и исторіи литературы, давнымъ давно сданы въ архивъ многія изъ пьесъ, надъ которыми такъ напряженно работалъ Лекэнъ, но самый методъ работы остался все тотъ же. Впервые эти, такъ сказать, домашнія замѣтки Лекэна были опубликованы въ довольно хаотическомъ и безалаберномъ изданіи его мемуаровъ, вышедшихъ въ 1801 г. подъ редакціей его старшаго сына. По своему педагогическому значенію эти замѣтки можно сравнивать только съ опубликованными Аделаидой Ристори разборами главнѣйшихъ ролей ея репертуара, но по своей обстоятельности и разносторонности замѣтки Лекэна стоятъ неизмѣримо выше, напоминая въ этомъ отношеніи, пожалуй, болѣе всего разборы отдѣльныхъ персонажей «Горе отъ ума», принадлежашіе перу покойнаго С. В. Васильева.

Такими трудами Лекэну удалось побѣдить свои природные недостатки: онъ умѣлъ въ игрѣ обнаружить всю страстность чувствъ, таившихся въ глубинѣ его души, освѣтить всю роль пламенемъ страсти и малѣйшее свое движеніе подчинить своему общему замыслу. Онъ прекрасно овладѣлъ техникой своего искусства, такъ что скоро очистилъ свой голосъ отъ его первоначальной тусклости и неблагозвучности, сильно расширивъ размѣры его діапазона; при желаніи онъ могъ казаться со сцены даже значительно выше своего естественнаго роста и такимъ образомъ при значительныхъ физическихъ недочетахъ ему удавалось не разъ вызывать восхищенія зрителей: «какъ онъ прекрасенъ»!

Этотъ успѣхъ былъ тѣмъ значительнѣе, что Лекэнъ выступалъ въ самыхъ отвѣтственныхъ роляхъ тогдашняго трагическаго репертуара: Оросмана, Магомета, Танкреда, Байярда и т. п. Но ему приходилось бороться не только съ своими природными недостатками и трудностями своего ремесла, но также и съ завистью товарищей и съ вызванной ими холодностью зрителей, которые, какъ всегда и какъ вездѣ, дѣлились на партіи и находились подъ далеко не безпристрастнымъ вліяніемъ со стороны своихъ любимцевъ и особенно любимицъ изъ среды труппы.

Въ ту пору положеніе артиста на французской сценѣ опредѣлялось прежде всего тѣмъ, какъ къ нему относился король: безъ одобренія короля даже самое восторженное отношеніе всей остальной публики не имѣло ровно никакой цѣны. И вотъ недруги Лекэна пустили въ ходъ всю силу и тончайшихъ интригъ, и коварныхъ нашептываній, и хитрыхъ сплетенъ, чтобы возстановить противъ Лекэна самого Людовика XV. Но природный вкусъ короля и его знаніе театра оказались сильнѣе закулисной интриги придворныхъ. Онъ увидалъ Лекэна въ труднѣйшей роли Оросмана и глупо возмущился, какъ это смѣли такъ несправедливо хулить игру такого прекраснаго артиста. «Онъ заставилъ меня самого заплакать, а я никогда не плачу», сказалъ король, выходя изъ зрительной залы, и этой августѣйшей фразы было достаточно, чтобы зложелатели Лекэна признали себя побѣжденными и прекратили по крайней мѣрѣ открытую борьбу съ

нимъ. Этой рѣшительной побѣды онъ достигъ ровно черезъ семнадцать мѣсяцевъ послѣ своего перваго появленія на подмосткахъ французскаго театра.

Итакъ, Лекэнъ сталъ равноправнымъ членомъ той образцовой труппы, гдѣ трагическое амплуа было представлено такими выдающимися артистами, какъ Саррасенъ, Госсенъ, Лануйе, Дюмениль, Клэронъ. Особенное значеніе для направленія дѣятельности труппы имѣла борьба двухъ послѣднихъ. Въ нашей литературѣ эта борьба обрисована на основаніи подлинныхъ мемуаровъ обѣихъ «артистокъ-соперницъ» въ извѣстной статьѣ проф. Н. И. Стороженко (Артистъ 1892 № 22). Какъ извѣстно, Дюмениль, подобно нашему Мочалову, преобладающее значеніе отдавала непосредственному вдохновенію, тогда какъ Клэронъ, наоборотъ, весь свой успѣхъ основывала на изученіи роли и ея тщательной отдѣлкѣ до мельчайшихъ подробностей. Лекэнъ въ спорѣ по общему складу своего дарованія долженъ былъ бы примкнуть къ Клэронъ, но между ними существовала личная ссора, до того обостренная, что изъ-за нея Лекэну приходилось на время даже оставлять сцену. Съ другой стороны, Дюмениль считала не безъ основаній Лекэна, называвшаго ее не иначе, какъ *ma chère geine*, въ числѣ своихъ ближайшихъ друзей, хотя намъ и неизвѣстны границы, у которыхъ останавливалась эта дружба. Во всякомъ случаѣ, эти личныя отношенія заставили Лекэна стать на сторону Дюмениль. Когда въ 1770 г. по случаю свадьбы Маріи-Антуанетты съ дофиномъ на парадныхъ спектакляхъ въ Версалѣ выступили обѣ соперницы и побѣдительницей изъ этого отвѣтственнаго боя вышла Дюмениль, Лекэнъ писалъ по поводу этого состязанія вотъ что: «Это не шутка! Побороть фальшивыя и предубѣжденныя сердца придворныхъ, но она сдѣлала это чудо. Клянусь, что удовольствіе, которое я отъ этого испытываю, превосходитъ всякое описаніе. Теперь Клэронъ ломаетъ себѣ руки. Дай Богъ, чтобы она этими руками разорвала себѣ сердце и захлебнулась бы своей ядовитой кровью». Но это не мѣшало Лекэну идти рука объ руку съ Клэронъ тамъ, гдѣ она отважно становилась на защиту чести и правъ актеровъ. Такъ, когда актеръ Дюбуа недобросо-



Г. ЛЕРСКИЙ ВЪ РОЛИ МАРШАЛА ДАВУ.
«ДВѢНАДЦАТЫЙ ГОДЪ» ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

вѣстнымъ отношеніемъ къ кредиторамъ запятнать честь своего сословія, товарищи съ Клэронъ во главѣ потребовали его удаленія изъ труппы. Но у Дюбуа хорошенькая дочь была возлюбленной одного герцога, и этого было достаточно, чтобы «тестъ съ лѣвой руки» получилъ поддержку и защиту самого короля. Тогда Клэронъ, Лэкенъ и еще кой кто изъ труппы рѣшительно отказались играть вмѣстѣ съ Дюбуа, за что и были посажены на нѣкоторое время въ тюрьму; также поддерживалъ онъ Клэронъ въ ея настойчивой борьбѣ съ театральной рутиной.

По самому характеру своихъ глубокихъ, вдумчивыхъ отношеній къ искусству Лэкенъ не могъ остаться въ сторонѣ отъ этой реформаціонной дѣятельности своей великой современницы. Онъ не хуже Клэронъ видѣлъ многіе недостатки тогдашняго театральнаго дѣла, но на его сторонѣ было существенное преимущество болѣе основательнаго образованія, поэтому онъ явился авторомъ нѣсколькихъ проектовъ, имѣвшихъ весьма большое вліяніе на послѣдующій ходъ театральнаго дѣла во Франціи. Здѣсь прежде всего надо помянуть его старанія основать театральную школу для подготовки трагическихъ артистовъ.

Съ этой цѣлью 4 сентября 1756 года онъ подалъ нѣсколькимъ придворнымъ, стоявшимъ близко къ особѣ короля, записку, гдѣ прежде всего отмѣчалъ рѣзкое пониженіе художественнаго уровня провинціальныхъ театровъ. Между тѣмъ, провинціальные артисты являлись тѣми кадрами, откуда пополнялся постоянно составъ королевской труппы.

Такимъ образомъ, и придворные артисты первое свое знакомство съ основами сценическаго искусства получаютъ на подмосткахъ провинціальныхъ сценъ. Противъ такого порядка нельзя было ничего возражать, пока провинціальные театры серьезно смотрѣли на задачи искусства, но въ настоящее время, пишетъ Лэкенъ, провинціальные артисты совершенно пренебрегаютъ искусствомъ декламации. Зависитъ это, между прочимъ, и отъ поголовнаго ихъ увлеченія комической оперой. Эта новинка проникла во Францію за пять лѣтъ до этого и окончательно сбита съ толку всю театральную молодежь. Молодые актеры ни о чемъ другомъ теперь не

думаютъ, какъ только о томъ, чтобы научиться пропѣть, хоть съ грѣхомъ пополамъ, двѣ три аріетки изъ модной оперы-буффъ и за это искусство они настойчиво требуютъ прибавки къ жалованію.

Научиться тому и такой легкой цѣной купить себѣ успѣхъ у невзыскательной публики—дѣло слишкомъ не мудреное, и вотъ изъ-за этого театральная молодежь пренебрегаетъ существенными сторонами своего ремесла, и прежде всего искусствомъ декламации; вмѣстѣ съ тѣмъ она перестаетъ заботиться объ изученіи родного языка и утрачиваетъ чистоту произношенія. Эти занесенныя изъ Италіи аріи представляютъ собой смѣсь французскаго съ итальянскимъ и изъ-за увлеченія ими актеры теряютъ прежнее развитіе, чувство гармоніи и ансамбля, забываютъ традиціи великихъ учителей сцены, истинную веселость, благородную дикцію и естественность, лишенную пошлости. Въ то время какъ изученіе ролей прежняго репертуара развивало артистовъ, эти модныя оперы буффъ менѣе всего способствуютъ просвѣтленію и развитію ихъ ума. Эта модная эпидемія охватила весь міръ отъ одного полюса до другого и насадители этого жанра основываютъ свои надежды на легкомысленности французовъ, на непостоянствѣ ихъ вкусовъ и на ихъ неразборчивости при выборѣ увеселеній. Но они забываютъ, что это не постоянное теченіе, а только временный паводокъ. Половодье спадетъ, мутная вода уйдетъ и ничего, кромѣ ила да грязи, не останется. Но вмѣстѣ съ тѣмъ подъ вліяніемъ моднаго увлеченія падаютъ вкусы, исчезаютъ образцы, и есть основаніе опасаться, какъ бы со смертью тѣхъ артистовъ, которые еще хранятъ неизблемо добрыя иреданія лучшаго времени, театральное искусство не пало въ ту же пропасть, откуда его извлекли геніи Барона и m-lle Лекувреръ. Черезъ какихъ нибудь десять, двѣнадцать лѣтъ паденіе можетъ быть такъ глубоко, что не найдется достаточныхъ средствъ для исправленія.

«Людовику XV мы обязаны расцвѣтомъ всѣхъ академій, питательницъ наукъ, и учрежденіемъ школы для изученія музыки и танцевъ: монарху угодно было, чтобы эти искусства непрерывно развивались и распространялись по его царству. Но искусство декламации гораздо сложнѣе и ус-

вершенствоваться въ немъ невообразимо трудно. Если въ наши дни еще сохранились мастера декламациі, то только потому, что они могли пользоваться публичными уроками, которые давали со сцены своей игрой такіе артисты, какъ Баронъ, Салле, Пуассонъ, Кино и другіе. Теперь ихъ нѣтъ и стало быть въ театрѣ не у кого учиться. Это серьезно угрожаетъ дальнѣйшему расцвѣту нашего театра и просвѣщенный король не можетъ этого допустить. Въ былые годы на эту угрожающую опасность ему указали бы сами актеры. Но съ тѣхъ поръ, какъ умеръ Мольеръ, а Баронъ сошелъ со сцены, актеры лишились доступа къ своему монарху. Поэтому дѣло ближайшихъ придворныхъ довести до свѣдѣнія короля о настоятельной необходимости основать публичную школу декламациі. Основанная на плодотворной почвѣ, она станетъ питомникомъ талантовъ, блескомъ которыхъ мы будемъ скоро наслаждаться, присутствуя при новомъ расцвѣтѣ того искусства, въ которомъ одномъ, быть можетъ, мы только и превосходимъ остальные народы Европы».

Лекэнъ не ограничился одними только этими соображеніями, а выработалъ приложенный къ запискѣ подробный статутъ школы, состоящей изъ 10 параграфовъ. По его подсчету, основаніе и содержаніе школы потребуетъ капиталъ въ 20000 ливровъ. На эти деньги можно бы содержать учениковъ, оплачивать трудъ 3 профессоровъ, изъ которыхъ каждый будетъ давать по одному уроку въ недѣлю, а также покрывать всѣ остальные расходы. Для школьныхъ упражненій предполагалось основать особый театръ въ одной изъ залъ Люксембургскаго дворца. Принимать въ школу слѣдуетъ 8 юношей и 6 дѣвицъ, обладающихъ выгодной наружностью, тѣлосложеніемъ, свободнымъ отъ изъяновъ, добрыми нравами; при этомъ выборъ учениковъ надо также ставить въ зависимость и отъ согласія родителей. Для преподаванія нужны были театральные костюмы и прочіе аксессуары. Поэтому испрашивалось особое высочайшее соизволеніе на передачу для нуждъ школы устарѣлыхъ и вышедшихъ изъ употребленія костюмовъ и аксессуаровъ придворнаго театра. Испытанія учащихся въ успѣхахъ должны были носить характеръ открытыхъ

спектаклей, устраиваемыхъ въ присутствіи придворныхъ, приговоръ которыхъ и имѣлъ бы рѣшающее значеніе.

Въ школу принимались юноши не моложе 16 и дѣвушки—14 лѣтъ. Пребываніе въ ней должно было продолжаться 3 года, по окончаніи которыхъ питомцы, удачно выступившіе на указанномъ выше публичномъ испытаніи, могли поступать въ провинціальныя труппы, въ случаѣ, если для придворнаго театра ихъ услуги оказались бы излишними. Но для зачисленія въ придворную труппу и этимъ, казалось бы, привилегированнымъ питомцамъ королевской школы нужно было пройти наряду со всѣми остальными актерами черезъ обычные дебюты.

Особый регламентъ, установленный опять таки ближайшими къ особѣ короля придворными, устанавливалъ внутренній распорядъ школы, часы занятій учащихся и правила ихъ поведенія, при чемъ Лекэнъ послѣднимъ придавалъ особое значеніе, въ виду того, что «питомцы въ школѣ предназначаются себя къ такому искусству, служить которому невозможно безъ соблюденія особаго достоинства и сохраненія строгаго приличія въ своемъ поведеніи».

И при составленіи этихъ правилъ Лекэнъ не забылъ своей ненависти къ комической оперѣ. Параграфомъ 7 онъ предоставлялъ питомцамъ школы по ея окончаніи полную свободу выбора дальнѣйшаго мѣста и способа служенія сценическому искусству. Исключеніе составляла комическая опера. Кто принималъ въ ней ангажементъ, тотъ лишался немедленно права на полученіе того пособия въ размѣрѣ 200 франковъ, которое ежегодно полагалось и по окончаніи школы ея питомцамъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ они лишались и званія пенсіонеровъ его величества и также всѣхъ остальныхъ правъ и преимуществъ. Такими суровыми карами хотѣлъ Лекэнъ удержать питомцевъ проектированной школы отъ поступленія въ комическую оперу и этимъ помѣшать притоку въ ряды ея дѣятелей основательно подготовленныхъ артистовъ.

Такимъ же самымъ ограниченіемъ въ правахъ подлежали и тѣ, кто безъ согласія двора принималъ приглашеніе на службу въ придворные театры иностранныхъ державъ.



«ДВЕНАЦАТИЙ ГОДЪ», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-я, КАРТИНА 2-я. НАПОЛЕОНЪ У ДОРОГОМИЛОВСКОЙ ЗАСТАВЫ 2 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКИЙ), ЖЮРАТЬ (Г. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКИЙ)

Требуя, чтобы и питомцы придворной школы принимались въ королевскую труппу только послѣ дебюта, статуть школы предоставлялъ имъ всетаки извѣстныя преимущества передъ остальными деботантами. При равенствѣ талантовъ, обнаруженномъ на дебютѣ, первенство на право замѣстить открывшуюся въ труппѣ вакансію имѣли питомцы школы. И это было оправдано тѣмъ, что они по сравненію съ остальными актерами получили болѣе правильную и основательную подготовку. Стало быть, успѣхъ ихъ игры не могъ быть случайной вспышкой на минуту блеснувшего таланта, а покоился на болѣе прочныхъ основаніяхъ, и можно было надѣяться, что такой правильно развитой талантъ дальше не погаснетъ. Но необходимымъ условіемъ поступленія въ ряды королевской труппы являлось безупречное поведеніе. Малѣйшій изъянъ въ этомъ отношеніи создавалъ рѣшительное препятствіе для приѣма въ королевскую труппу. Его величество, составляя свою труппу изъ первыхъ талантовъ, имѣлъ право требовать, чтобы они во всѣхъ рѣшительныхъ отношеніяхъ служили примѣромъ для остальныхъ.

Особый пунктъ статута былъ посвященъ обезпеченію имущественнаго положенія профессоровъ школы и ихъ наслѣдниковъ. Позаботился Лекэнъ также и объ основаніи при школѣ особой библіотеки, «не столько многочисленной, сколько строго подобранной», причѣмъ онъ находилъ особенно желательнымъ присутствіе въ этой библіотекѣ возможно большаго подбора точныхъ переводовъ иностранныхъ драматическихъ произведеній. Совершенно справедливо указывалъ Лекэнъ, что со временемъ такое собраніе пріобрѣтетъ высокую цѣнность и помимо своего ближайшаго назначенія.

Этотъ проектъ Лекэна въ высокой степени примѣчательнъ. Прежде всего бросается въ глаза безусловное сходство между проектомъ Лекэна и даже современнымъ положеніемъ нашихъ театральныхъ школъ. Это объясняется удобнѣе всего предположеніемъ, что статуть, выработанный Лекэнномъ, былъ извѣстенъ и учредителямъ нашей театральной школы, и посредничество И. А. Дмитревскаго, съ одной стороны, хорошо знавшаго

Лекэна, а съ другой, принимавшаго дѣятельное участіе въ жизни нашей театральной школы, въ данномъ случаѣ болѣе чѣмъ вѣроятно.

Затѣмъ необходимо обратить вниманіе на тѣ причины, которыя побуждали Лекэна выступить съ такимъ проектомъ учрежденія королевской школы драматическаго искусства. Въ первую голову онъ самъ ставитъ низкій художественный уровень провинціальныхъ сценъ, откуда вербуются новые артисты королевской труппы. Припомнимъ, что самъ Лекэнъ попалъ на первую сцену Франціи послѣ участія въ любительскихъ спектакляхъ Парижа и на домашней сценѣ у своего учителя Вольтера. Театральная провинція его не коснулась вовсе. Припомнимъ также, что среди его товарищей по труппѣ французскаго театра было не мало такихъ, которые попали сюда какъ разъ послѣ продолжительныхъ скитаній, и что на первыхъ шагахъ своей дѣятельности Лекэну пришлось потратить не мало силъ на борьбу съ остальными членами той же труппы, порой открытую, а порой и скрытую, а потѣму, стало быть, и болѣе трудную и опасную. Если все это такъ, то въ критикѣ провинціальныхъ сценъ и выросшихъ на нихъ талантовъ можно усматривать слѣды не только отвлеченныхъ умозрѣній и вкусовъ, но и личную подкладку. Затѣмъ, если въ статутѣ Лекэнъ даетъ явное преимущество тѣмъ дебютантамъ, которые получили систематическую подготовку, то не надо забывать, что опять таки далеко не всѣ его товарищи по труппѣ получили даже такую подготовку, какой для Лекэна явились его занятія подъ руководствомъ Вольтера. Во всякомъ случаѣ, любопытно, что въ учрежденіи школы Лекэнъ видитъ единственное средство для борьбы съ грозящимъ театру пониженіемъ художественнаго уровня актеровъ.

Вся записка проникнута чувствомъ рѣзко выраженнаго презрѣнія къ комической оперѣ, въ которой Лекэнъ усматриваетъ главнѣйшую причину паденія театровъ и серьезную опасность, угрожающую ихъ процвѣтанію въ дальнѣйшемъ. Опасность эта тѣмъ болѣе серьезна, что модная новинка увлекла поголовно чуть ли не всю театральную молодежь, ищущую здѣсь легкаго и вѣрнаго успѣха.

Это отношеніе Лекэна къ комической оперѣ напоминаетъ намъ то, какъ приблизительно черезъ сто лѣтъ наши серьезные драматическіе артисты и писатели возмущались наступившимъ у насъ въ шестидесятыхъ годахъ тоже повальнымъ увлеченіемъ опереткой, которую тоже считали чрезвычайно опасной соперницей драмы.

Теперь безпристрастныя изслѣдованія показали неосновательность этихъ жалобъ на вредное вліяніе комической оперетты. «Комическая опера XVIII вѣка, говоритъ проф. Ив. Ивановъ, отнюдь не легкомысленнѣе большинства легкихъ произведеній философскаго направленія. Она являлась только популярнѣйшимъ, доступнѣйшимъ путемъ распространенія новыхъ идей и, можетъ быть, ничто до такой степени не характеризуетъ неограниченное господство философскаго духа, какъ именно превращеніе комической оперы въ своеобразную проповѣдь философин. Правительство и особенно духовенство преслѣдовало комическую оперу съ замѣчательнымъ упорствомъ. Цензурныя кары падали на нее одинаково съ самыми серьезными произведеніями эпохи,—и не за ея легкомысліе, а напротивъ за излишнюю серьезность, за идеи, которыя она преподносила публикѣ въ формѣ арій и летучихъ сценокъ» (Политическая роль французскаго театра. Москва 1895, стр. 222).

Необходимо отмѣтить, что здѣсь Лекэнъ рѣзко расходился со своимъ учителемъ, Вольтеромъ, питавшимъ отеческую нѣжность къ комической оперѣ. Стало быть, на этотъ разъ отвращеніе къ модному жанру оказалось сильнѣе личной преданности къ Вольтеру. Не надо, однако, забывать, что Лекэнъ больше всего возставалъ противъ оперетки за ту порчу, которую она вносила въ технику актеровъ, а въ этомъ случаѣ, если судить, по схожимъ явленіямъ нашихъ дней, онъ былъ безусловно правъ. Видно, интересы своего искусства были ему слишкомъ дороги.

III.

Отъ вдумчиваго Лекэна не могли ускользнуть и тѣ неудобства, которыя представляло самое устройство тогдашней сцены, унаслѣдованное еще

отъ средневѣковаго театра. Актерамъ приходилось играть среди зрителей, имѣвшихъ свободный доступъ на сценѣ и помѣщавшихся обыкновенно по краямъ ея. Они стѣсняли движеніе актеровъ, заставляли драматурговъ писать свои пьесы такъ, чтобы не нужно было одновременное присутствіе на сценѣ большого числа актеровъ. Поэтому появленіе «народа» и связанная съ этимъ массовыя сцены должны были совершенно отсутствовать во французскомъ театрѣ. Чѣмъ знатнѣе были эти заполнявшіе сцену посѣтители, тѣмъ было хуже. Они, конечно, вовсе не считали себя обязанными вести себя сдержанно и скромно во время представленія. Чувствуя себя полновластными господами вездѣ и всюду, они и на театральныхъ подмосткахъ вели себя съ обычной безцеремонностью и меньше всего заботились объ удобствахъ какихъ-то тамъ несчастныхъ актеровъ или зрителей, лишенныхъ счастья принадлежать къ привилегированному кругу. Жаловаться на ихъ безчинства было некуда, да и кто сталъ бы въ королевской Франціи выслушивать жалобу ничтожнаго актера на знатнаго вельможу?

Лекэнъ воспользовался тѣмъ, что король въ январѣ 1758 года отдалъ придворный театръ въ завѣдываніе герцогу д'Омонъ, человѣку серьезно относившемуся къ театру и всячески старавшемуся усовершенствовать порученное ему дѣло. Черезъ годъ 20 января 1759 года Лекэнъ представилъ ему докладную записку, въ которой указывалъ на настоятельную необходимость устранить доступъ зрителей на сцену и этимъ отдѣлить публику отъ актеровъ.

На взглядъ Лекэна, первый театръ Европы, какимъ является придворный театръ французскаго короля, долженъ быть свободенъ отъ всѣхъ недостатковъ. Это вполне осуществимо при содѣйствіи тѣхъ образцовыхъ декораторовъ, костюмеровъ и машинистовъ, которыми располагаетъ придворная сцена. Надо, чтобы въ царствованіе Людовика XV французская сцена стала не только школой генія, но и средоточіемъ всего, что есть великаго и роскошнаго. Но главнѣйшая задача театра служить поученію и забавѣ, причемъ театральныя зрѣлища одинаково поучительны какъ



«ДВЕНАДЦАТИЙ ГОД», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 3-Я. КАРТИНА 9-Я. ВОЕННЫЙ СОВЕТЪ ВЪ ФИЛЯХЪ 1 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.

для короля, такъ и для его подданныхъ. Монархи видятъ на театральныхъ подмосткахъ для себя наглядные уроки политики, справедливости, милосердія и человѣчности.

Здѣсь они на осязательныхъ примѣрахъ поучаются, что для того, чтобы заставить своихъ подданныхъ свято хранить данные имъ законы, они прежде всего сами должны ихъ соблюдать, и что внушить любовь къ церкви и господствующему вѣроисповѣданію можно, только воздерживаясь отъ фанатизма и преслѣдованій. Наконецъ, на сценѣ монархи видятъ, какъ ловко умѣютъ льстецы потакать ихъ страстямъ для того, чтобы овладѣть ихъ сердцемъ и затѣмъ распорядиться ими по своему вкусу. Въ свою очередь, подчиненные учатся на устрашающихъ примѣрахъ своимъ обязанностямъ передъ своимъ Богомъ, своими властителями, своими родителями и своей родиной. Таково, на примѣръ, назидательное значеніе трагедій Говоля, Брутъ, Спасенный Римъ и т. п. Вотъ плоды, которые Греки получали отъ театра, такова сила моральной проповѣди, когда ей на помощь приходитъ театральная иллюзія.

Но всѣ уроки, какъ бы они ни были высоки и патетичны, пропадаютъ даромъ, когда зритель видитъ, какъ всѣ эти Птоломен, Митридатъ, Серторій и Магометы уходятъ за кулисы своихъ дворцовъ и тутъ же, на глазахъ у публики, снимаютъ всѣ знаки своего величія.

Въ комедіи театральная иллюзія меньше страдаетъ отъ присутствія зрителей на сценѣ, но всетаки какимъ образомъ можно соблюсти среди наполняющей сцену толпы петиметровъ подробности домашняго обихода «Скупого», передать наглядно наивныя, полная забавнаго смѣха, сцены «Мѣщанина въ дворянствѣ», коварныя плутни, разбивающія семью Оргонта въ «Тартюфѣ», постоянныя противорѣчія, въ которыя попадаетъ добродушный Хрисальдъ въ «Ученыхъ женщинахъ», и т. п?

Всякій смыслъ спектакля пропадаетъ, когда мы видимъ на сценѣ знатныхъ грековъ или римлянъ въ перемѣшку съ нашими полковниками, изящными франтами и богатыми финансистами. Въ «Говолиі» Юдай возсѣдаетъ на тронѣ, но его слова заглушаются непристойными взрывами хохота си-

дящихъ подлѣ зрителей, а приносящіе молитву Всевышнему Богу священнослужители и іудейскіе воины составляютъ одну толпу съ нашими нарядами франтами. Вся назидательная сила трагедіи отъ этого исчезаетъ.

Особенно неудобными находятъ Лекэнъ такіе порядки по отношенію къ молодымъ актрисамъ; ихъ движенія, ихъ прелести и ихъ наряды вблизи могутъ доставлять пищу для совсѣмъ неудобныхъ замѣчаній и вести къ весьма рискованнымъ послѣдствіямъ.

Всѣ эти неудобства сразу исчезнуть, если актерамъ однимъ будетъ оставлена сцена и если никто изъ зрителей не будетъ имѣть туда доступа.

Считается Лекэнъ и съ тѣми возраженіями, которыя раздавались противъ его, казалось бы, столь полезнаго и удобнаго для актеровъ проекта со стороны его товарищей по сценѣ, причемъ первое мѣсто среди этихъ противниковъ устраниенія зрителей со сцены занимала м-ль Клэронъ. Она, между прочимъ, указывала на то, что усилится критики игры актеровъ, если зрители будутъ удалены со сцены: никто тогда уже не будетъ заслонять актера, каждый невѣрный гримъ его будетъ прекрасно виденъ отовсюду да и сами зрители, удаленные со сцены, сосредоточатъ все свое вниманіе на однихъ актерамъ и потому внимательнѣе будутъ слѣдить за ихъ игрою.

Понятно, что Лекэну не составило особаго труда разбить такіа наивныя возраженія противниковъ своего проекта. Онъ получилъ высочайшее одобреніе и уже въ февралѣ слѣдующаго года предложенная Лекэномъ реформа сцены была осуществлена. Это нововведеніе отразилось и на послѣдующемъ ходѣ развитія формъ французской трагедіи: только благодаря этой реформѣ, Вольтеръ получилъ возможность ввести въ число дѣйствующихъ лицъ своей новой трагедіи «Танкредъ» народныя массы и такимъ образомъ использовалъ образовавшійся просторъ на сценѣ.

И такъ старанія Лекэна увѣнчались такимъ быстрымъ успѣхомъ, но это нисколько не мѣшаетъ намъ при оцѣнкѣ его записки признать въ ней много совершенно лишняго и неумѣстнаго.

Къ чему было такую простую истину доказывать окольными путями, ссылаясь на великое воспитательное значеніе трагедіи и для монарховъ и для подданныхъ? Неужели нельзя было ограничиться указаніемъ на тѣ неудобства, которыя создавало для актеровъ присутствіе на сценѣ посторонней публики, связывавшей и по рукамъ и по ногамъ ихъ движенія?

Нѣтъ, нельзя было. Въ придворномъ театрѣ все должно было служить удобству придворныхъ, а они-то и составляли преобладающую часть публики. О неудобствахъ и затрудненіяхъ какихъ-то тамъ несчастныхъ актеровъ никто и не сталъ бы слушать. Отъ нихъ требуютъ интересной и занимательной игры, а легко имъ играть или трудно, это уже ихъ частное дѣло и въ такіе пустяки знатные господа входить да вникать не стануть.

Такимъ образомъ, тѣ самые доводы Лекзэна, которые при бѣгломъ чтеніи кажутся менѣ всего удачно выбранными и излишними, въ дѣйствительности только показываютъ, какъ тонко понималъ онъ тѣхъ, къ кому направляя свою записку и отъ кого зависѣлъ успѣхъ его плана. Съ большимъ расчетомъ онъ выдвинулъ впередъ ихъ интересы и выгоды, а объ удобствахъ и преимуществахъ реформы для актеровъ говорилъ мелькомъ, между строкъ. Но его любовь къ искусству и вѣрное пониманіе его задачъ обнаружили даже въ такой хитро задуманной редакціи, при которой чисто театральная реформа получила чуть ли не государственную окраску.

Тамъ, гдѣ Лекзэнь такъ справедливо и вѣрно говорить о затрудненіяхъ правильно поставить лучшія комедіи Мольера при прежнемъ устройствѣ сцены, его перомъ водить уже только правильное сознаніе задачъ сценическаго реализма.

Если здѣсь Лекзэнь однимъ изъ первыхъ указалъ на тотъ путь, который теперь уже давно получилъ почти всеобщее признаніе и нашелъ для себя достаточное осуществленіе, то по нѣкоторымъ вопросамъ театральной техники онъ далеко опередилъ и наше время, указавъ на такіе ея недостатки, съ которыми и мы теперь тщетно боремся. Такъ въ осо-

бой запискѣ онъ поднялъ очень важный вопросъ объ освѣщеніи. Прежде всего онъ возстаетъ противъ театральной люстры, которая мѣшаетъ зрителямъ одновременно окинуть весь театральный залъ однимъ взоромъ, и создавая черезчуръ яркое пятно, почти совсѣмъ мѣшаетъ глядѣть на сцену тѣмъ, у кого она находится передъ глазами. Справедливость и основательность этихъ замѣчаній Лекэна могли достаточно оцѣнить всѣ, кто лѣтъ двадцать тому назадъ посѣщаль верхніе яруса даже Императорскихъ театровъ. Но и теперь мы тщетно возражаемъ противъ ramпы, жалуемся, что она нелѣпымъ образомъ освѣщаетъ только ноги да нижнюю половину корпуса артиста и мѣшаетъ дать на сценѣ то свѣтовое пятно, которое составляетъ необходимую принадлежность всякой картины. Это тоже отмѣчаетъ Лекэнь. Онъ говоритъ, что главная задача актера изобразить на своемъ лицѣ то, что происходитъ на душѣ у его героя, а между тѣмъ, ramпа какъ разъ лица-то и не освѣщаетъ, оставляя его въ тѣни, и всю силу своего свѣта направляя на ноги актера, гдѣ можно было бы прекрасно обойтись безъ усиленнаго освѣщенія. Надо къ тому же имѣть въ виду, что тогда еще не знали ни падуги, ни софитъ, и поэтому неудобства неравномѣрнаго освѣщенія актера были еще болѣе ощутительны. Заботится Лекэнь и объ удобствахъ зрителей, которымъ изъ первыхъ рядовъ не были видны ноги актеровъ, затѣмъ находить нужнымъ при постройкѣ новыхъ театровъ заботиться о томъ, чтобы идущіе вокругъ театра ложи и выступы не ослабляли голоса актера. Правда, никакихъ положительныхъ указаній, какъ устранить всѣ эти неудобства и изъяны театральной архитектуры, Лекэнь не даетъ, но важно, что онъ такъ удачно попадалъ дѣйствительно на слабыя мѣста, тогда какъ безчисленное множество остальныхъ актеровъ преспокойно съ ними мирилось, не желая сворачивать съ удобной, вѣками проторенной дороги.

IV.

Обращая такое вниманіе на техническое усовершенствованіе театра, Лекэнь не могъ не подумать о положеніи актера. Прежде всего его должны



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОДЪ», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.
4. 2. КАРТИНА 10-Я. ГРАФЪ РОСТОПЧИНЪ. МОСКВА 1 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
РОСТОПЧИНЪ (Г. АППОЛОНСКИЙ), МОНТРЕЗОРЪ (Г. ВСЕВОЛОДСКИЙ), ПОЛИЦАЙМЕЙСТЕРЪ (Н. ЯКОВЛЕВЪ).

были возмутить тѣ преслѣдованія, которымъ актеры подвергались со стороны церкви. Онъ напоминаетъ всѣ великія милости, направленныя на сословіе актеровъ Людовикомъ XIV, его постоянныя заботы объ улучшеніи ихъ имущественнаго и правового положенія, въ чемъ ему вторили и остальные особы королевскаго дома. Самъ папа назвалъ короля старшимъ сыномъ католической церкви, стало быть, столь благочестивая особа не можетъ удостоивать своими милостями нечестивое сословіе и способствовать процвѣтанію богомерзкаго дѣла.

Около семидесятихъ годовъ восемнадцатаго вѣка положеніе придворнаго театра стало составлять предметъ усиленныхъ заботъ короля. Художественная сторона спектаклей шла къ явному пониженію, отдѣльные члены труппы безпрестанно враждовали между собой и это тоже сильно вредило успѣху дѣла. У короля явилась мысль, не зависитъ ли все это отъ неудовлетворительно составленнаго законодательства о придворномъ театрѣ, и не нуждается ли оно въ пересмотрѣ и исправленіи? Отвѣтъ на этотъ вопросъ должны были дать сами актеры и составленіе его труппа поручила Лекзну, который 2 января 1770 г. и представилъ на этотъ счетъ обширную докладную записку де-ла-Фертэ, занимавшему должность интенданта королевскихъ увеселеній.

Лекэнь открыто заявляетъ, что законъ о театрѣ, изданный Людовикомъ XIV еще въ августѣ 1681 года, вполнѣ удовлетворителенъ и для настоящаго времени. Онъ прекрасно понимаетъ, «какъ опасно и рискованно подносить къ лицу вельможъ факель истины» и тѣмъ не менѣе онъ позволяетъ себѣ въ интересахъ дѣла открыто заявить, что вся бѣда состоитъ въ томъ, что господа придворные рѣшительно не хотятъ исполнять то, что предписываетъ имъ законъ. Стало быть, если бы законоположеніе о театрѣ и было плохо, исправлять его путемъ новаго законодательства нѣтъ никакого смысла: все равно вельможи безнаказанно будутъ творить не то, что повелѣваетъ законъ и интересы дѣла, а то, что имъ угодно и что имъ нравится въ данную минуту. Не на законы надо обратить королю вниманіе, а на его исполнителей, своихъ придворныхъ, и внушить

имъ мысль о необходимости во всемъ неукоснительно соблюдать предписанія закона, а не поступать какъ разъ ему наперекоръ. Дальше Лекэнъ приводитъ нѣсколько примѣровъ такого свободнаго обращенія придворныхъ съ утвержденными королемъ театральными правилами. Такъ эти правила совершенно опредѣленно устанавливали для труппы комплектъ, а вельможи незадолго до этого заставили принять въ труппу сверхъ комплекта еще 6 совсѣмъ ненужныхъ ей артистовъ. Это спутало прежнее распределение обязанностей и теперь приходится ломать голову надъ вопросомъ, чѣмъ занять этихъ новыхъ членовъ труппы безъ ущерба для прежнихъ. Законъ устанавливаетъ, чтобы представители труппы привлекались для совѣщанія по наиболѣе важнымъ вопросамъ театральной жизни, причѣмъ въ этомъ совѣщаніи голоса актеровъ по закону должны быть равны числу голосовъ представителей двора. Такой мудрой мѣрой законодатель желалъ обезпечить равноправіе обѣихъ сторонъ. Между тѣмъ, никто на дѣлѣ уже давно и не думаетъ о созывѣ такого совѣщанія и актеры такимъ образомъ лишены законнаго и совершенно безобиднаго способа защиты своихъ интересовъ.

Много еще такихъ же разительныхъ и очевидныхъ примѣровъ беззаконія приводитъ Лекэнъ въ своей запискѣ. Въ этомъ онъ видитъ единственную причину и паденія художественной стороны дѣла и раздоровъ, мѣшающихъ дружной работѣ труппы. Для успѣха театра нуженъ порядокъ, основанный на строгомъ соблюденіи закона, а гдѣ этого нѣтъ, тамъ сейчасъ же свиваютъ себѣ прочное гнѣздо обиды, съ одной стороны, и поблажки, съ другой, а на почвѣ этихъ несправедливыхъ пошлостей и преслѣдованій всегда пышно расцвѣтаютъ интриги, взаимное недовѣріе и зависть.

Подлинный текстъ записки показываетъ, что на этотъ разъ Лекэну измѣнило его незлобивое, дипломатичное хладнокровіе. Онъ рѣжетъ правду съ плеча и въ рѣзкихъ, ничѣмъ не подслащенныхъ, выраженіяхъ изливаетъ свое негодованіе на самовластіе вельможъ, а еще такъ недавно онъ говорилъ совсѣмъ въ другомъ тонѣ. Или его дѣйствительно на этотъ разъ

задѣлъ за живое тотъ вредъ, который они причиняли его любимому искусству, или его чуткій взоръ уже уловилъ вдали признаки надвигающейся на аристократовъ грозы и поэтому онъ счелъ возможнымъ отложить въ сторону прежнюю почтительность и уваженіе. Во всякомъ случаѣ, де ла-Фертэ нашелъ записку слишкомъ дерзкой по отношенію къ вельможамъ и изъ-за этого отказался передать ее по назначенію; такъ никакого движенія она и не получила.

V.

Уваженіе, которымъ Лекэнъ заслуженно пользовался въ труппѣ, ярче всего обнаружилось тѣмъ, что она избрала его своимъ представителемъ для чествованія столѣтія со дня кончины Мольера, 17 февраля 1773 г. труппа рѣшила ознаменовать этотъ великій въ исторіи французскаго театра день сооруженіемъ статуи Мольера въ помѣщеніи театра. Получить разрѣшеніе начальства и озаботиться приведеніемъ въ исполненіе этого плана труппа поручила Лекэну. За два дня до самой годовщины онъ объявилъ со сцены собравшейся публикѣ о намѣреніи своихъ товарищей представить 17 февраля «Тартюфа» и открыть въ этотъ день статую его великаго творца. Въ короткой, но очень умѣло составленной рѣчи онъ указалъ, что Мольеръ, едва ли не величайшій писатель Франціи, является создателемъ истинной комедіи. Актеровъ онъ называлъ своими дорогими дѣтьми; естественно поэтому, чтобы они позаботились о сохраненіи безсмертной памяти о своемъ великомъ отцѣ. Дальше онъ призывалъ публику обнаружить свое благоговѣніе передъ памятью Мольера щедрыми жертвоуваженіями.

Какимъ широкимъ уваженіемъ пользовался Лекэнъ среди общества, показываетъ дошедшая до насъ его переписка и прежде всего самый составъ его корреспондентовъ. Съ кѣмъ только онъ не переписывался! Во главѣ писателей идетъ его учитель и неизмѣнный другъ—благожелатель Вольтеръ. Изъ товарищей по искусству среди его корреспондентовъ мы видимъ самого Гаррика. Далѣе идутъ коронованныя особы. Среди нихъ

по обширности корреспонденціи съ Лекэномъ особенно выдается принцъ Генрихъ, братъ прусскаго короля. Принцъ, увлекавшійся театромъ, въ письмахъ къ Лекэну просить у него свѣдѣній на счетъ новинокъ французскаго репертуара, съ большимъ вниманіемъ прислушивается къ тѣмъ замѣчаніямъ, которыя ему дѣлалъ Лекэнъ на счетъ нѣкоторыхъ пьесъ, вполне присоединяясь къ его мнѣніямъ. Другія письма связаны съ командировкой въ Парижъ для усовершенствованія нѣмецкихъ артистовъ. Такъ 6 декабря 1771 г. съ такимъ рекомендательнымъ письмомъ принца къ Лекэну былъ направлень нѣкто Соломонъ, первая скрипка изъ оркестра принца. Ему Лекэнъ могъ помочь, конечно, только общими указаніями и совѣтами. Зато, когда черезъ 6 лѣтъ принцъ направилъ къ нему молодую особу m-lle Роли, желавшую посвятить себя драматическому искусству, то онъ прямо просить Лекэна принять ее въ число своихъ ученицъ. Видно, что при дворахъ иностранныхъ монарховъ Лекэнъ пользовался славой челоуѣка, который болѣе чѣмъ кто либо другой въ Парижѣ былъ способенъ направить актера на надлежащій путь. Это объясняетъ намъ причину, почему и нашъ И. А. Дмитревскій во время своей командировки въ Парижъ попалъ подъ руководство какъ разъ къ Лекэну.

Хотя въ самомъ началѣ переписки принцъ Генрихъ и писалъ Лекэну (16 марта 1767 г.), что письма французскаго артиста служатъ ему, какъ бы нѣкоторой замѣной того удовольствія, которое онъ получилъ бы, если бы ему удалось непосредственно созерцать блестящее проявленіе его таланта, всетаки у него явилось желаніе посмотрѣть великаго артиста и онъ приглашаетъ его въ свою резиденцію. При этомъ принцъ заботится не столько о собственномъ удовольствіи, сколько о пользѣ роднаго театра. Онъ надѣется, что Лекэнъ реформируетъ своими указаніями берлинскую сцену, замѣнитъ холодныя копіи совершеннымъ подлинникомъ и вмѣсто каррикутуры на искусство покажетъ настоящій его образчикъ (14 мая 1774 г.). Съ тѣхъ поръ мысль о гастрольяхъ Лекэна не перестаетъ занимать принца. Онъ приглашаетъ его въ свою резиденцію Рейнсбергъ на 8—9 дней (12 іюня 1775 г.), при чемъ желаетъ увидать въ его исполненіи три его



«ДВЕНАЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 2. КАРТИНА 5-Я БОРОДИНО СТАВКА КУТУЗОВА. 26 АВГУСТА 1812 Г.
КУТУЗОВЪ (В. Н. ДАВЫДОВЪ), СЕМЕНЪ (К. ЯКОВЛЕВЪ), ДАВЫДОВЪ (Г. ХОДОТОВЪ) И СВИТА.

коронныя роли изъ трагедій: Заира, Магометъ и Эдипъ. Но изъ этихъ плановъ ничего не вышло по винѣ вельможъ, распорядившихся французской придворной сценой и нашедшихъ берлинскія гастроли Лекэна почему-то неудобными. Это очень огорчило принца и единственнымъ утѣшеніемъ для него являлась надежда, что на будущей годъ берлинская сцена будетъ счастливѣе и увидитъ, наконецъ, Лекэна на своихъ подмосткахъ. И дѣйствительно, въ послѣдствіи Лекэнъ посѣтилъ Рейнсбергъ и воспоминаніе объ этомъ свиданіи надолго доставляло удовольствіе принцу. Вся переписка принца Генриха и по общему тону и по подбору отдѣльныхъ выраженій проникнута чувствомъ его полного уваженія передъ великимъ артистомъ. Нѣсколько сдержаннѣе и суше письма брата принца Генриха, принца Фридриха изъ Постдама отъ 30 апрѣля 1777 г., гдѣ принцъ проситъ Лекэна принять подъ свое авторитетное покровительство молодую артистку, которая должна была передать ему это рекомендательное письмо. Онъ долженъ былъ руководить ея занятіями сценическимъ искусствомъ.

При оцѣнкѣ этой переписки прусскихъ принцевъ съ Лекэномъ необходимо имѣть въ виду, что тогда Пруссія еще не занимала слишкомъ виднаго положенія и нѣмецкое общество находилось во власти крайняго увлеченія всѣмъ французскимъ. Особенно сильно это увлеченіе сказывалось при дворѣ. Все-таки Лекэнъ умѣлъ цѣнить это вниманіе и дошедшія до насъ два его отвѣтныхъ письма къ принцу Генриху показываютъ, какъ дорожилъ онъ этимъ вниманіемъ, считая для себя величайшимъ счастіемъ служить интересамъ и увеселенію такихъ высокопоставленныхъ особъ. Видно, при желаніи Лекэнъ умѣлъ въ совершенствѣ владѣть придворнымъ стилемъ и не гнушался подчасъ и излишней лести.

Въ своей перепискѣ съ Лекэномъ прусскіе принцы не разъ даютъ ему почетный титулъ «Росція французской сцены». Такъ же называлъ его и самъ Гаррикъ, величайшій трагикъ Англій. До насъ дошло только 5 писемъ Гаррика къ Лекэну съ 31 января 1765 г. по 29 марта 1766 г. Въ одномъ изъ нихъ Гаррикъ обсуждаетъ съ Лекэномъ его намѣреніе покинуть изъ-за непріятностей сцену и посвятить себя частной жизни,

причемъ указываетъ, что и онъ подумываетъ о томъ, какъ бы навсегда бросить тревожное искусство актера и предаться исключительно радостямъ близъ семейнаго очага, гдѣ онъ находитъ тихое, но прочное счастье. Онъ зоветъ очень радушно къ себѣ въ загородный домъ. Остальныя письма вызваны прїѣздомъ Лекэна въ Лондонъ какъ разъ въ ту пору, когда заботы о пошатнувшемся здоровьѣ заставили Гаррика выѣхать на воды въ Батъ, и вотъ Гаррикъ всячески старается устроить свиданіе съ Лекэномъ. Такимъ образомъ, это даже не письма, а скорѣе дѣловыя записки, къ тому же краткія, изъ-за того, что Гаррикъ не владѣлъ французскимъ языкомъ, но и въ нихъ достаточно ярко обнаружилось его уваженіе къ Лекэну.

VI.

Благосклонная къ Лекэну судьба дала ему счастливую возможность развивать свой талантъ одновременно съ выдающимися и разнообразными талантами. Самая разносторонность ихъ возрѣній на сущность сценическаго искусства давала полную возможность молодому и, конечно, еще неопытному дебютанту воочию убѣдиться въ сравнительныхъ достоинствахъ и недостаткахъ того и другого направленія, критически разобраться въ нихъ и усвоить положительныя стороны каждаго изъ нихъ безъ присущихъ ему недостатковъ. Правда, среди такихъ крупныхъ талантовъ новичку было нелегко выдвинуться, но Лекэнь не принадлежалъ къ разряду тѣхъ людей, которыхъ можно безъ труда оттѣснить на задній планъ. Наоборотъ, это заставляло его больше напречъ свои силы, развивать свои природныя способности и стремиться къ тому, чтобы, если не превзойти своихъ старшихъ товарищей по сценѣ, то по крайней мѣрѣ сравняться съ ними.

Вообще сценическіе таланты обладаютъ какъ бы заражающей силой, способной самымъ благотворнымъ образомъ дѣйствовать на окружающую среду и пробуждать въ ней къ жизни то, что при иныхъ условіяхъ таилось бы безъ всякаго проявленія. Исторія театра учитъ насъ, что стоитъ на сценѣ какого нибудь театра одновременно собраться нѣсколькимъ крупнымъ по таланту артистамъ, и ихъ совмѣстное творчество не

только не заслоняетъ остальныхъ, несравненно менѣе выдающихся, ихъ сотрудниковъ, но наоборотъ, поднимаетъ ихъ, захватывая и увлекая своимъ живительнымъ примѣромъ. Московскій Малый театръ половины минувшаго вѣка служить лучшимъ доказательствомъ этого. Вокругъ могучихъ дубовъ и мелкой театральной поросли, видно, легче и правильнѣе расти и выситься. Въ этомъ то и состоитъ великая сила сценическаго ансамбля. Онъ не только доставляетъ удовольствіе зрителямъ полнотою сценическаго впечатлѣнія, но вмѣстѣ съ тѣмъ доставляетъ плодотворнѣйшую почву для развитія творческихъ силъ cadaго члена труппы.

По свидѣтельству непосредственныхъ очевидцевъ его игры, сила Лекэна состояла прежде всего въ удивительномъ талантѣ декламации. Даже въ ту пору расцвѣта французской декламации лучше Лекэна будто бы никто не умѣлъ декламировать и читать стихи. Этому способствовала немало еще и рѣдкая любовь Лекэна къ поэзіи. Она заставляла его съ благоговѣніемъ относиться къ каждому стиху, при этомъ своей первой задачей онъ считалъ возможно точное проникновеніе въ замыселъ автора и строжайшее соблюденіе въ передачѣ всѣхъ оттѣнковъ его мысли.

Сохранилась обстоятельная характеристика Лекэна, принадлежащая перу такого освѣдомленнаго судьи, какимъ являлась его подруга по сценѣ Клэронъ. Вотъ что пишетъ она про Лекэна въ своихъ мемуарахъ, только начало которыхъ появилось въ русскомъ переводѣ на страницахъ забытаго теперь журнала *Театральная Библіотека* (1880 г., томъ II, стр. 43—60, переводъ Н. П. Шаповалова):

«Артистъ Лекэнъ, отличавшійся простотою, имѣлъ некрасивую, грубую фигуру; былъ плохо сложенъ, голосъ его былъ глухъ, а темпераментъ у него былъ очень слабый, усилившійся только на подмосткахъ театра. И безъ всякой иной помощи, кромѣ искусства, безъ всякаго другого руководителя, кромѣ своего генія, онъ сдѣлался самымъ крупнымъ актеромъ, самымъ красивымъ, величественнымъ и важнымъ мужчиною, котораго когда либо видѣлъ французскій театръ. Я не касаюсь здѣсь ни его первыхъ шаговъ, ни его послѣднихъ усилій, когда онъ только пробовалъ свои

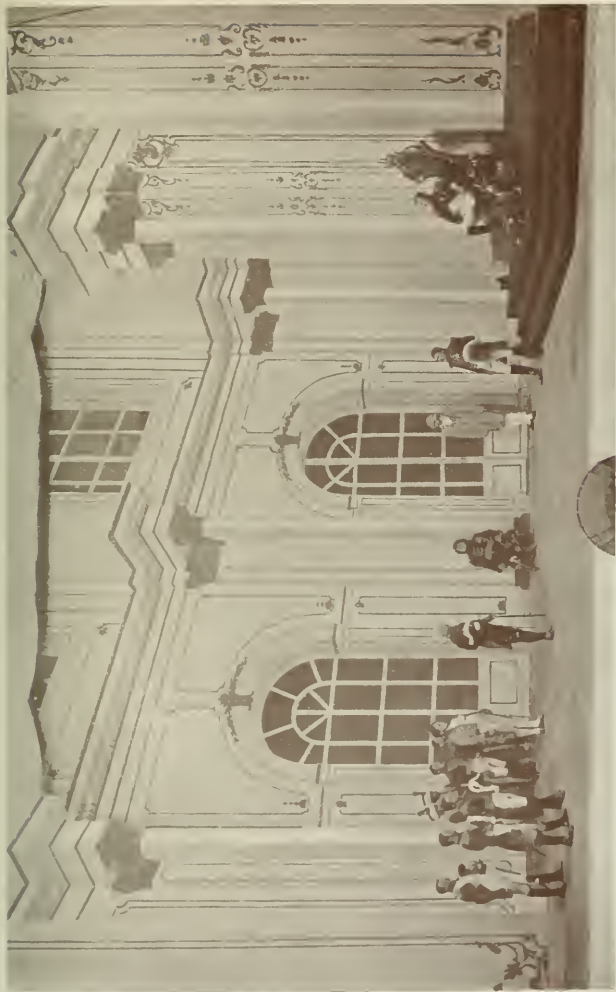
силы или, наоборотъ, старался плодами своей минувшей славы прикрыть изъяны своей старческой немощи: и въ первые годы своей дѣятельности и въ послѣдніе онъ былъ слабъ и впадалъ въ пѣвучую декламацию, но въ лучшіе годы онъ больше, чѣмъ кто-нибудь другой, приближался къ совершенству. Жаль только, что не всегда игралъ онъ одинаково. Роли изъ репертуара Расина были для него слишкомъ просты, да и въ пьесахъ Корнеля онъ не всегда могъ удовлетворить строгимъ требованіямъ, но въ пьесахъ и того и другого его душа только въ нѣкоторыхъ сценахъ находила просторъ для тѣхъ широкихъ движеній, въ которыхъ она постоянно чувствовала для себя гжучую потребность. Совершенства онъ достигалъ только въ трагедіяхъ Вольтера. Подобно этому автору, Лекэнъ постоянно обнаруживалъ благородство, правдивость, чувствительность, глубину и величіе своей души, и его талантъ былъ такъ великъ, что дѣлалъ незамѣтными даже его физическіе недостатки.

Его подготовительная работа надъ всякой ролью была безукоризненна, онъ зналъ много языковъ, много читалъ и его сужденія о литературныхъ произведеніяхъ отличались вѣрностью и остроуміемъ, но всетаки безъ таланта онъ былъ бы ничто». (См. мою статью. Страница изъ исторіи французскаго театра. *Вѣстникъ Иностр. Литер.* 1903 г., № 4, стр. 3—20).

И вотъ этотъ актеръ, для котораго трагедіи Расина были слишкомъ просты, обладалъ недюжиннымъ и комическимъ дарованіемъ. Разъ онъ долженъ былъ играть роль беременной женщины и изображать муки при родахъ. Спектакль давали въ честь двухъ принцевъ. Первое же появленіе Лекэна вызвало гомерическій хохотъ всего придворнаго театра. И самъ Лекэнъ не могъ начать роли отъ смѣха. Пришлось отложить пьесу, несмотря на торжественность спектакля. Этотъ разсказъ, относящійся къ марту 1772 года, лучше всего свидѣтельствуеетъ о незаурядномъ разнообразіи дарованій Лекэна.

VII.

Въ художественной личности Лекэна очень много чертъ, напоминающихъ его русскаго ученика, И. А. Дмитревскаго. Прежде всего, какъ



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОЛЬДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 39. КАРТИНА 4-Я. НАПОЛЕОНЪ ВЪ МОСКВѢ. ТРОИЦЫЙ ЗАЛЪ ВЪ КРЕМЛѢ. 3 СЕНТЯБРЯ 1812 Г.
НАПОЛЕОНЪ (Г. ДАРСКИЙ), ЛЮБАТЬ (Г. ЮРЬЕВЪ), БЕРТЬЕ (Г. НОВИНСКИЙ), ЯКОВЛЕВЪ (Г. ПАШКОВСКИЙ)

Дмитревскій принадлежалъ къ числу образованнѣйшихъ людей Екатерининскаго вѣка, такъ и французскій артистъ, по свидѣтельству современниковъ, обладалъ недюжинными познаніями по части исторіи и литературы. Все, что имѣло хоть малѣйшее отношеніе къ театру, интересовало его чрезвычайно. Затѣмъ нашъ И. А. Дмитревскій менѣе всего довольствовался своимъ успѣхомъ: онъ не жалѣлъ никакихъ усилій для того, чтобы поднять остальную труппу на желательную высоту, училъ своихъ товарищей и вникалъ во всѣ стороны театральнаго дѣла съ тѣмъ, чтобы затѣмъ по возможности устранить всѣ его промахи и изъяны. Точно также и Лекэнъ менѣе всего способенъ былъ самодовольно почивать на лаврахъ личнаго успѣха и въ то же самое время быть равнодушнымъ свидѣтелемъ царящей рутинѣ и мертваго застоя. Если что нибудь ему не нравилось въ ходѣ театральной жизни, онъ сейчасъ же громко заявлялъ объ этомъ и успокаивался только тогда, когда оскорблявшій его художественный вкусъ недостатокъ былъ окончательно устраненъ. Вотъ почему онъ сталъ дѣятельнымъ соратникомъ и помощникомъ m-lle Клэронъ, когда она возстала противъ нелѣпаго поправія исторической и бытовой правды, которое до того въ области сценическихъ костюмовъ продолжалось еще со временъ средневѣковаго театра; но къ восемнадцатому вѣку историческія и археологическія познанія общества значительно подвинулись впередъ, оно освободилось отъ свойственнаго средневѣковаго пренебреженія къ исторической правдѣ въ костюмахъ и аксессуарахъ, какъ это показываетъ сравненіе съ картинами живописцевъ восемнадцатаго вѣка. Только одни актеры продолжали въ пудрѣ и фіжмахъ изображать героевъ древней Греціи и Рима. Когда Клэронъ нашла въ себѣ достаточно смѣлости, чтобы, вопреки предостерегающимъ голосамъ старовѣровъ, порвать съ нелѣпымъ обычаемъ и ввести на сцену такіе костюмы, какіе были установлены тогдашнимъ историческимъ знаніемъ, Лекэнъ пошелъ съ ней рука объ руку и на этотъ разъ его образованность оказалась особенно пригодной. По рѣдкимъ книгамъ разыскивалъ онъ свѣдѣнія на счетъ нужнаго для данной роли костюма и заставлялъ готовить его себѣ по собственно-

ЛЕКЭНЪ.

ручно выполненнымъ имъ рисункамъ. Это нововведеніе, разорительное для театральной администраціи, съ тоской вспоминавшей то блаженное для ея кассы время, когда всѣ пьесы «шли» при одномъ и томъ же гардеробѣ, не могло не остановить на себѣ вниманія публики, и вотъ почему неизвѣстный авторъ стихотворенія, украшающаго гравированный портретъ Лекэна, въ главнѣйшую заслугу вмѣняетъ ему то, что онъ явился ревностнымъ возстановителемъ забытаго костюма. Эта внѣшняя сторона нововведеній Лекэна бросалась въ глаза каждому.

Дальше тотъ же авторъ прославляетъ Лекэна за то, что для каждой роли онъ представлялъ особаго актера, т. е. каждую роль игралъ совершенно иначе, во всемъ перевоплощаясь сообразно замыслу автора, такъ что зрители думали, что передъ ними каждый разъ новый актеръ, тогда какъ другіе актеры нерѣдко во всѣхъ роляхъ оставались сами собой, мѣняя только реплики.

Кипучая и разносторонняя дѣятельность Лекэна, несомнѣнно, оставила бы по себѣ еще болѣе значительные слѣды въ исторіи французскаго театра, если бы преждевременная смерть не похитила его такъ рано, въ самый расцвѣтъ его блестящаго дарованія. По словамъ его біографа, Лекэнъ не любилъ обращать вниманія на свое здоровье, и не замѣтилъ, какъ къ нему подкрался сильный приступъ лихорадки, въ четыре дня унесшій его въ могилу. 8 февраля 1778 г. онъ скончался и на его могильномъ памятникѣ была высѣчена слѣдующая надпись:

Нѣтъ болѣе теперъ котурна.
Здѣсь погребенъ Лекэнъ
И Мельпомена вмѣстѣ съ нимъ.

Когда 5 апрѣля того же года оканчивался сезонъ, по случаю предстоявшаго закрытія театровъ, одинъ изъ артистовъ долженъ былъ произнести рѣчь—честь, которая раньше нерѣдко выпадала на долю самого Лекэна; на этотъ разъ выступилъ Моле и особенно тепло остановился на памяти умершаго собрата. Напомнивъ зрителямъ особенности его игры

и назвавъ нѣсколько главнѣйшихъ ролей его обширнаго репертуара, ораторъ закончилъ свою рѣчь слѣдующимъ восклицаніемъ: «Счастливъ тотъ, кто, подобно Лекзну, получилъ въ даръ отъ природы такую пламенную душу, такую гармонию глубокаго чувства и физической энергіи, что, благодаря ихъ столь же рѣдкому, сколь и счастливому сочетанію, онъ заслужилъ право именоваться величайшимъ трагическимъ актеромъ нашего времени».

КАЛЬДЕРОНЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНѢ. GEORG FUCHS.

Переводъ съ рукописи ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



Въ сезонѣ 1912 года я поставилъ въ Мюнхенѣ двѣ пьесы Кальдерона или, вѣрнѣе, двѣ собственныя драматическія поэмы, основой которымъ послужили два произведенія Кальдерона, вызывавшія когда-то всеобщее восхищеніе. Первая изъ нихъ, «Цирцея», является обработкой пьесы Кальдерона «El mayog encanto amor» и была исполнена свыше 40 разъ въ Künstlertheater, съ Тилли Дюрбе въ заглавной роли, а затѣмъ въ помпезномъ дворцѣ баварскихъ курфюрстовъ, въ Шлейсгеймѣ, этомъ роскошномъ памятникѣ ба- рока. Другая, мистерія о «Стойкомъ принцѣ» была задумана мною, какъ *народное представленіе*, главнымъ образомъ для простонародья и поселянъ и должна была быть исполнена, какъ религіозно-культурное представленіе въ народномъ театрѣ, предъ большой массой зрителей. Къ сожалѣнію, въ моемъ распоряженіи не было подобнаго театра и пьесу пришлось играть въ Королевской Оперѣ, гдѣ она не могла ни должнымъ образомъ дѣй- ствовать на зрителей, ни быть правильно понята. Во всякомъ случаѣ, въ связи съ необычайнымъ впечатлѣніемъ, какое произвела «Цирцея», эта мистерія снова привлекла къ Кальдерону вниманіе большой публики и на- вела ее на размысленіе о томъ, что въ твореніяхъ великаго драматурга

сохранило еще жизнь и значеніе для современности и что въ нихъ можетъ способствовать стилистическому развитію нашего театральнаго искусства.

Гёте былъ первый, кто призналъ значеніе для нашего времени завершеннаго Кальдерономъ театральнаго искусства барокко. Когда, въ 1803 году онъ познакомился съ «Испанскимъ Театромъ» В. Шлегеля, въ которомъ, кромѣ «Цирцеи», заключался и переводъ «Стойкаго принца», онъ написалъ Шиллеру объ этомъ мастерскомъ произведеніи Кальдерона: «Если бы поэзія всего свѣта погибла, ее можно было бы извлечь изъ этой пьесы». Онъ поставилъ въ Веймарѣ «Стойкаго принца» и сконстатировалъ съ внутреннимъ удовлетвореніемъ, что публика, послѣ нѣкотораго колебанія, съ восторгомъ привѣтствовала этотъ первый шагъ къ возрожденію Кальдерона.

Гёте сознавалъ, что, «благодаря Кальдерону, нѣмецкая сцена завоеуетъ совершенно новую область»—именно *сцена*—на это онъ особенно настаиваетъ. Гёте видѣлъ въ Кальдеронѣ величайшаго «театральнаго» гения, гения, который нашелъ себя цѣликомъ въ области театра, безъ всякой примѣси литературы. Это и было то, чего, по его мнѣнію, особенно не хватало нѣмцамъ, чтобы достигнуть сценической культуры.

«У Кальдерона есть... *театральное* совершенство. Его пьесы абсолютно приспособлены къ подмосткамъ, въ нихъ нѣтъ ни одной черты, эффектъ которой не былъ бы точно рассчитанъ. Кальдеронъ — гений, который въ то-же время обладаетъ наиболѣе яснымъ разсудкомъ.—Кальдеронъ безконечно великъ въ технической и въ театральной областяхъ». Такъ высказывался Гёте въ разговорахъ съ Эккерманомъ, такъ привѣтствовалъ онъ въ Кальдеронѣ величайшее явленіе театральнаго искусства, рассчитывая, что вліяніе Кальдерона на молодое поколѣніе пробудитъ въ немъ, только что разставшимся съ кабинетной ученостью, то, что ему болѣе всего не доставало. Поэтому онъ ставилъ возрожденіе Кальдерона на одну доску съ возрожденіемъ Шекспира, который волновалъ тогда умы.

Какъ во многомъ другомъ, такъ и въ этомъ отношеніи эпигоны не слѣдовали указаніямъ Гёте. Иммерманъ еще понималъ его. Онъ называлъ Кальдерона «театральнымъ поэтомъ *par excellence*» и поставилъ въ Дюссель-

дорфѣ тѣ изъ его монументальныхъ твореній, которыя въ правильномъ свѣтѣ демонстрировали его, какъ поэта сцены. Но потомство думало иначе. Эпоха литературная и, что важнѣ всего, натуралистическая, мало, конечно, заботилась о великомъ монументальномъ драматургѣ.

Должно было наступить время, когда и въ театрѣ пробудилось стремленіе къ истинно-художественному, чтобы *настоящій* Кальдеронъ былъ понятъ такъ, какъ его понималъ Гёте. Въ пышномъ театральномъ искусствѣ великаго современника Шекспира сконцентрировано не что иное, какъ возвышенный культъ католической церкви, пламенно-вѣрующимъ сыномъ, а затѣмъ и священникомъ, которымъ былъ Кальдеронъ. Во всемъ остальномъ онъ является самой рѣзкой противоположностью античному искусству и законмѣрности античной сцены; въ одномъ только пунктѣ онъ сходенъ съ нимъ: въ томъ, что возвышенное въ его творствѣ рождается изъ религіознаго культа. Монументальное въ католическомъ богослуженіи, помпезный ритмъ жертвоприношенія народа—общины, пафосъ церковнаго великолѣпія, въ созиданіи котораго участвовало творчество столѣтій и искусство первыхъ мастеровъ всего міра,—все это сдѣлалъ Кальдеронъ «Театромъ» въ своихъ «autos sacramentales».

Но не въ банальномъ смыслѣ, а въ смыслѣ художественно-мистическаго углубленія. Они остались богослужебными актами, и въ этихъ мистеріяхъ духовенство и міряне знаменовали праздникъ Тѣла Господня—подобно тому, какъ древніе праздновали смерть и воскресеніе бога—избавителя Діониса въ трагедіяхъ Эсхила.

Въ свѣтскомъ монументальномъ искусствѣ Кальдерона эта sacramentalная традиція сливается съ героически-пышнымъ стилемъ придворнаго міра, который достигъ въ позднемъ ренессансѣ и въ барокко высшаго предѣла культуры и роскоши. Въ этомъ отношеніи онъ конгеніаленъ величайшему генію живописи, Рубенсу. Подобно ему, Кальдеронъ былъ придворнымъ, подобно Рубенсу и Веласкесу, онъ былъ личнымъ другомъ короля-мецената Филиппа IV, работалъ для его блестящихъ празднествъ и увѣковѣчилъ его придворное великолѣпіе, вознесъ его въ сферу своего

высокаго искусства. Подобно Рубенсу, онъ видѣлъ сюжеты древняго мѣа, античнаго и христіанскаго, сквозь роскошную драпировку пышныхъ складокъ и фантастическаго пурпура, которую набросили на нихъ со смѣлымъ жестомъ поэты возрожденія—Байардъ, Аріостъ и Тассо. Пламень, проникающій набожность его мистерій, пылаетъ съ меньшей силою и въ его свѣтски-миѳологической фантазіи, въ чувственно-эротическомъ элементѣ, а церемонная культура придворныхъ праздниковъ обвиваетъ ихъ прелестными арабесками украшеній: галантныхъ танцевъ, воинственныхъ шествій, переодѣваній, басенъ и орнаментной фантастики. Все построеніе этихъ драмъ покоится не на перешедшемъ къ намъ отъ античнаго міра драматическомъ канонѣ, въ которомъ мы привыкли видѣть чуть-ли не единственно возможный,—оно развивается на принципѣ и ритмѣ придворнаго праздника. Цѣль и происхожденіе драмы изъ совершенно конкретной надобности не припрятаны здѣсь въ угоду какой либо эстетической доктринѣ, но напротивъ, выставлены наивно и честно и становятся, такимъ образомъ, носителями особаго торжественнаго стиля. И какъ въ праздникѣ торжественный паѳосъ и церемонная эlegantность мѣшаются съ общительностью, наслажденіемъ и галантностью, такъ и въ этой драмѣ въ стилѣ барокко. Даже тотъ элементъ, который при старыхъ дворахъ былъ какъ бы символизированъ придворнымъ шуткомъ, переносится въ драму такъ, что между серьезными и страстными выступленіями вставлены, какъ интермеццо, сценки клоуновъ, *graziosi*, которые разыгрываютъ веселыя шутки, безъ буффонады, безъ сочнаго юмора и безъ причудливой меланхолии шекспировскаго «шута», а именно по придворному, изящно, правда, подчасъ съ неожиданной клоунадой, съ остроумной карриатурой, но зато всегда тонко нюансировано, и въ искусномъ контрастѣ къ стилю цѣлаго. По этому поводу Гёте замѣчаетъ: «Сцены развиваются какъ-бы *балетнымъ шагомъ*. Основное дѣйствіе идетъ своей мѣрной, исторической поступью; промежуточныя сцены, движущіяся, *на подобіе менуэта*, нарядными фигурами, риторичны, діалектичны, софистичны. Всѣ элементы челоѳичности захвачены и поэтому на лицо, конечно, и шутъ».

Что произведеіе, покоющееся на такомъ основаніи, вытекающее изъ совершенно иныхъ предпосылокъ, нежели наши «театральныя пьесы», не можетъ быть просто перенесено на современную сцену, понятно само собой. Наша театральная публика—не придворное общество эпохи барока, мы играемъ не въ замкахъ и дворцовыхъ садахъ съ гротами изъ раковинъ, подстриженной изгородью изъ лавра и мраморными статуями; мы не были до спектакля вмѣстѣ на соколиной охотѣ, на карусели, на пирѣ, и мы не будемъ потомъ вмѣстѣ на балѣ. Мы не можемъ растянуть представленіе на дни и ночи, наполняя длинные антракты фейерверкомъ, катаньемъ въ лодкахъ и иными забавами,—короче говоря, мы приходимъ въ театръ совершенно иначе, нежели тѣ, для кого Кальдеронъ сочинялъ свои драмы.

То, что объ этомъ всемъ забывали, было, вѣроятно, причиною, почему попытки снова оживить великія творенія Кальдерона оставались безуспѣшны. «Цирцея», самое цвѣтущее, наиболѣе богатое восхитительными деталями произведеіе этого разряда, тоже немислима на нашей сценѣ, если поставить ее въ простомъ переводѣ съ испанскаго. Это понялъ и Грильпарцеръ, когда рѣшилъ не просто перевести «Жизнь-сонъ», но дѣйствительно сдѣлать пьесу современной отвѣтствующей переработкой». Представленіе «Цирцеи» передъ Филиппомъ IV въ паркѣ Buen Retiro длилось свыше шести часовъ и слѣдовательно уже въ смыслѣ времени выходило изъ границъ современнаго театра. Кромѣ того, какъ настоящій придворный праздникъ, «Цирцея» содержитъ разныя оперныя и балетныя добавленія, не принадлежащія даже Кальдерону, а сочиненныя иными специалистами, которыхъ король-театраль привлекалъ къ устройству своихъ праздниковъ. Этими-то прибавленіями я уже навѣрное имѣлъ право пожертвовать при своей попыткѣ модернизировать пьесу Кальдерона.

Однако, было бы такъ же несправедливо измѣнять структуру бароко пьесы, какъ нельзя было бы, реставрируя зданіе бароко, лишать его стили. Втиснуть пьесу въ привычную намъ драматическую схему было бы не только культурною дикостью, но и отняло бы то, чѣмъ она единственна, что даетъ ей несравненное очарованіе, волшебную прелесть.

То, какъ въ ней, изъ галантной, придворно-церемонной и переливающей всѣми красками клоунады комедіи бароко нарастаетъ, подобно вздымающемуся надъ пышно орнаментированнымъ фасадомъ куполу, грандіозная, потрясающая до глубины души трагедія,—не встрѣчается во всемъ, извѣстномъ намъ кругу драматическихъ твореній. На это могъ дерзнуть только геній театральной техники съ почти неограниченнымъ мастерствомъ—осуществить это могъ только Кальдеронъ.

Другое твореніе Кальдерона, которое я поставилъ въ 1912 г., въ совершенно новой обработкѣ, для спектакля «Общества народныхъ зрѣлищъ», былъ «Стойкій принцъ».—Моя попытка вызвала страстныя и злостныя нападки, причину которыхъ нужно искать главнымъ образомъ въ политически-конфессіональныхъ настроеніяхъ извѣстныхъ круговъ, озлобленныхъ современнымъ могуществомъ клерикализма въ Германіи. Было объявлено недостойнымъ желать возрожденія художественнаго произведенія и художественной традиціи, творецъ которыхъ сочувствовалъ іезуитамъ. Какъ будто въ пластическихъ искусствахъ не восхищаются, не задумываясь надъ подобными предрасудками, твореніями мастеровъ «іезуитскаго» бароко. Но литература въ Германіи по сравненію съ пластическими искусствами, какъ и литературная культура по сравненію съ культурой пластическихъ искусствъ стоятъ на очень низкой ступени. Съ ревомъ слѣпой ненависти она обрушивается на твореніе, о которомъ Гёте писалъ: «Да, я бы сказалъ, что если бы поэзія всего свѣта погибла, ее можно было бы извлечь изъ этой пьесы!»

Это было въ 1804 году.—Въ мартѣ 1807 года Гёте читалъ у Юанны Шопенгауэръ шлегелевскій переводъ «Стойкаго принца». Мѣсто, гдѣ астральное тѣло преображеннаго святого является, съ факеломъ въ рукахъ, португальцамъ, такъ потрясло шестидесятилѣтняго Гёте, что онъ долженъ былъ прекратить чтеніе и уронилъ книгу на полъ.—Спустя нѣсколько лѣтъ, онъ приступилъ къ постановкѣ пьесы на сценѣ веймарскаго придворнаго театра. 30-го января 1811 года произошло первое представленіе



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОДЪ», ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Ч. 4-я. КАРТИНА 8-я. ТАРУТИНО. 11 ОКТЯБРЯ 1812 Г.
КУТУЗОВЪ (В. Н. ДАВЫДОВЪ), СЕМЕНЪ (К. ЯКОВЛЕВЪ), ТОЛЬ (Г. УСАЧЕВЪ), КОЛОВНИЦЫНЪ (Г. НИКОЛЬСКІЙ), БОЛГОВСКОЙ (Г. БРАТИНЪ).

пьесы вѣчно памятное тѣмъ, что у Гёте текли по щекамъ слезы. Въ своихъ анналахъ онъ замѣчаетъ, что эта постановка, которую онъ особенно гордился, «завоевала сценѢ совершенно новую область».—Какъ бы ни относилась современность къ попыткѣ снова завоевать эту «область»,—въ насъ должно быть достаточно сознанія, что мы прикладывали свои силы къ вещи, надъ которою трудился человѣкъ, какъ Гёте, къ которой онъ относился съ глубочайшимъ внутреннимъ участіемъ.

Но первые слѣды воздѣйствія этого произведенія на новое время обнаруживаются у *Лессинга*, который, въ качествѣ рациональнаго протестанта, боролся съ нимъ. Чувствомъ онъ покорялся впечатлѣнію, разсудкомъ онъ считалъ необходимымъ выступить противъ «христіанской трагедіи», герой которой казался ему «мученикомъ», а потому негероичнымъ. Многіе предполагаютъ, что знаменитое мѣсто перваго отрывка «Гамбургской драматургіи», разбирающее трагедію мученичества, вызвано драмой Кальдерона. Если это такъ, то Лессингъ совершенно не понялъ, въ чемъ, собственно, заключается основной трагическій мотивъ «Стойкаго принца».

Фернандо не мученикъ. Онъ герой—въ смыслѣ трагедіи Страстей Господнихъ. Мистическое превращеніе и одухотвореніе понятія трагическаго героя не отнимаетъ у героическаго образа его чисто-человѣческую жизненность; оно сіяетъ въ трагедіи Фернандо, какъ отраженіе трагедіи Христа; оно придаетъ драмѣ характеръ Страстей, превращающій героя какъ-бы въ олицетвореніе Спасителя. Трагическій феноменъ Страстей представляетъ въ смыслѣ активности самое непостижимо-громадное, что только мыслимо. Въ трагедіяхъ Страстей, къ которымъ принадлежать не только «христіанскія», но и антично-языческія, какъ, напр., «Прометей» Эсхила, или «Эдипъ въ Колонѣ» Софокла, героемъ является менѣе всего личность бездѣйственная, выносящая свои страданія съ покорностью, безъ борьбы. Герои ихъ, правда, внѣ борьбы, они отказываются отъ утвержденія себя на плоскости человѣческаго, но тѣмъ сильнѣе они борются и тѣмъ славнѣе ихъ триумфъ въ высшей, внѣ и сверхъземной космической сферѣ.

Въ своей книжкѣ объ Обераммергау ¹⁾ я подчеркнул особенности этой мистической трагики путемъ сравненія Страстей Господнихъ съ сценою Кассандры въ «Орестейѣ» Эсхила: «Герой причастенъ къ космическому, божественному сознанию—и въ то-же время онъ Сынъ Человѣческой, и какъ таковой, онъ долженъ страдать, чтобы утвердить свое божественно-космическое сознание вопреки границамъ своей временно-земной ограниченности. Кассандра также причастна, черезъ бога («Аполлонъ»), къ космическому сознанию, и для нея «время» и «пространство» сняты съ круговорота вещей, и предъ нею, какъ всѣ судьбы, лежитъ завершенной ея судьба. Она, праведница, пророчица, является все-же намъ «во плоти», какъ человѣчески ограниченное существо, и какъ таковое, должна еще свершить свой путь во времени и пространствѣ. И въ ней мы, охваченные магическимъ ужасомъ, видимъ, какъ прорывается, въ мукахъ, божественно-космическое, завоевываетъ побѣду надъ низшей формой жизни и, наконецъ, само свободно жаждетъ и добивается конца и несказаннаго ужаса конца. Эти «трагическіе» герои въ высшемъ смыслѣ являются какъ-бы исполнителями космическаго мірового закона надъ самими собою».

Поэтъ, который хочетъ приспособить къ современной сценѣ Кальдероновскій оригиналь «Стойкаго принца», долженъ вслѣдствіе этого приложить всѣ усилія, чтобы эта основная идея заняла соотвѣтствующее положеніе, господствуя и освѣщая всю драму, служа основой психологическаго развитія героя и органически связывая съ нимъ всѣ остальныя фигуры. Вся масса историческаго балласта, интересовавшая, очевидно, современниковъ и соплеменниковъ Кальдерона, но оставляющая насъ, отдаленныхъ потомковъ, совершенно равнодушными, должна быть устранена, чтобы можно было выдвинуть ясный и живой образъ того, что даетъ человѣческое и божественное величіе трагедіи Фернандо.

Въ своей работѣ я руководствовался требованіемъ Гёте, чтобы «идея поднималась, подобно фениксу, изъ огня». Чтобы исполнить это требованіе

¹⁾ Georg Fuchs. Die Sezession in der dramatischen Kunst, München 1911 bei Georg. Müller.

я считалъ себя вправѣ выйти за предѣлы того, что непосредственно содержится въ пьесѣ Кальдерона, тѣмъ болѣе что сохранившіеся тексты все равно неполны. Такъ, уже въ самомъ началѣ нѣтъ хоровыхъ пѣсень, тогда какъ изъ діалога ясно видно, что пьеса начиналась хораломъ рабовъ-христіанъ. При сравненіи же текста съ источникомъ, съ той, подобной дневнику, хроникой, которую вель въ плѣну писецъ историческаго инфанта Португаліи, наталкиваешься на такія подробности, что трудно предположить, чтобы глубокомысленный испанскій поэтъ упустилъ ихъ намѣренно или проглядѣлъ. Сюда относится видѣніе дѣвы Маріи, которое я вставилъ въ свою передѣлку, затѣмъ проникновенныя слова, съ которыми магометанинъ Тарудантъ склоняется, у гроба иновѣрнаго героя, предъ его моральнымъ величіемъ. Что эта черта согласна съ намѣреніями Кальдерона, явствуетъ изъ того, что самъ Кальдеронъ соединяетъ вокругъ любящаго сердца Фернандо не христіанъ, но магометанъ—Мулея и Феникса, и что онъ изображаетъ характернаго представителя ислама, султана Феца, не злымъ тираномъ, но строгимъ, непреклоннымъ властителемъ, который съ своей точки зрѣнія совершенно правъ. Чудо, которое совершаетъ Фернандо послѣ смерти, соответствуетъ воззрѣнію Кальдерона: онъ примиряетъ христіанскій и языческій міры въ царствѣ любви.

Примѣненіе подобныхъ исторически подтврждаемыхъ мотивовъ тѣмъ болѣе справедливо, что они сильно выдвигаютъ активныя черты личности героя надъ пассивными, страстотерическими чертами. Нужно было обнаружить, что «стойкость» принца «въ вѣрѣ» и мученія, въ которыхъ онъ сохраняетъ ее, являются не «темой» пьесы, но скорѣе исходнымъ пунктомъ трагическаго развитія. Въ огнѣ страданій все выше и яснѣе разгорается космическое сознаніе Фернандо. Онъ уже не для того хочетъ страдать, чтобы показать примѣръ своимъ единовѣрцамъ, не для того уже, чтобы принести пользу своей церкви, своему народу, но потому, что проснувшаяся въ немъ божественная сила обращаетъ страданіе въ подъемъ. Онъ непреклоненъ въ своей стойкой борьбѣ, потому что она ведетъ его отъ земной ограниченности къ всеискупляющей свободѣ, къ единенію съ Богомъ. Чѣмъ

болѣе онъ высвобождается изъ всего, что приковываетъ его къ земному и тлѣнному, тѣмъ выше онъ поднимается въ силѣ любви, тѣмъ глубже проникается онъ божественнымъ, тѣмъ блаженнѣе обнимаетъ онъ вселенную, воссоединяется съ нею въ любви. *Эта борьба и эта побѣда*—вотъ та «идея», о которой думалъ Гёте. Она раскрывается не въ темныхъ, недоступныхъ символахъ, но въ столь простыхъ проявленіяхъ чисто человѣческаго, что непосредственно запечатлѣвается въ самомъ заурядномъ сознаніи.

Этимъ также оправдывается, что я назвалъ свою поэму «Мистеріей». Мистерія значить «служеніе», въ религіозномъ словоупотребленіи—«богослуженіи». Представленія миѳическихъ или религіозныхъ игръ народнаго характера, доступныхъ всей общинѣ, всегда свершались въ служеніи боже-ству: какъ въ старой Элладѣ, гдѣ они были посвящены «служенію» богу-разрѣшителю Діонису, такъ и въ средніе вѣка и въ эпоху Кальдерона, когда они свершались въ честь Бога, Троицы, Мадонны или святыхъ. Поэтому «мистерія» является частнымъ обозначеніемъ драмы, которая своимъ общедоступнымъ содержаніемъ, своимъ поэтическимъ характеромъ, своимъ представленіемъ, возвышеннымъ хоральнымъ пѣніемъ, музыкой и торжественными процессіями, приводитъ исполнителей и общину зрителей въ соприкосновеніе съ божественнымъ и вздымаетъ чувства и сердце въ ту область, гдѣ каждый по своему ощущаетъ Бога. Представленіе о «Стойкомъ принцѣ» принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ этой категоріи и даже можетъ почитаться наиболѣе чистымъ образцомъ этой драматической формы культа.

Настоящая «Мистерія» должна быть представлена на соотвѣтствующей сценѣ и въ соотвѣтствующей внѣшней оболочкѣ—это тѣмъ болѣе необходимо, что нашъ театръ служить въ большинствѣ случаевъ цѣлямъ, которыя имѣютъ чрезвычайно мало общаго съ характеромъ мистеріи. Подобной «мистерійной сцены» требовали для второй части Гётевскаго «Фауста». Новая мистерійная сцена, на которой мы представляемъ себѣ «Стойкаго принца», не должна быть копіей средневѣковой трехъярусной сцены—не

должна быть потому, что мы вѣдь играемъ не на церковныхъ дворахъ, не на ярмаркахъ, дворахъ или улицахъ, на потребности которыхъ были рассчитаны эти первобытныя сооруженія. Мы должны были рассчитывать на представленіе въ современномъ театрѣ и поэтому намъ казалась умѣстной комбинація принципа сцены, введеннаго Мюнхенскимъ Художественнымъ Театромъ съ большимъ, закрывающимъ оркестръ, просцениумомъ.

Мистерія, народно-культурная монументальная драма—это и есть «новая область», къ завоеванію которой приступилъ Гёте веймарской постановкой «Стойкаго принца». Изъ практической сценической работы надъ пьесой Кальдерона родилось желаніе создать мистерію, «трагедію христіанства». Онъ показалъ этимъ путь къ сценическому искусству высокаго стиля, доступному не только классамъ, привилегированнымъ собственностью и образованіемъ, но и широкимъ массамъ народа. Мы слѣдуемъ ему на этомъ пути, который долженъ привести насъ отъ старой традиціи къ новой мистеріи. Въ данномъ случаѣ это было сопряжено съ нѣкоторыми затрудненіями. *Внутренняя* необходимость сконцентрировать дѣйствіе на основной идеѣ привела въ то-же время къ *внѣшней* необходимости придать цѣлому соответствующую современной сценѣ художественную форму, къ поэтическому новосозданію, которое не можетъ быть обозначено, какъ «обработка» или «приспособленіе» Кальдероновскаго текста. Сохранившійся испанскій текстъ, вмѣстѣ съ матеріальной субстанціей—историческими свѣдѣніями о судьбѣ португальскаго инфанта, должны были, такъ сказать, быть брошены въ плавильную печь, чтобы получился новый органической отливъ.

Подобный способъ обработки текста мы можемъ оправдать ссылкой на великихъ поэтовъ и прежде всего на самого Кальдерона. Его «Principe constante» является также «обработкой» существовавшей драмы Лопе, а Лопе въ свою очередь использовалъ матеріаль, который нашелъ въ литературѣ романсовъ. И если мы вспомнимъ древнихъ, у которыхъ цѣлыя поколѣнія поэтовъ работали надъ тѣми-же темами, смотрѣли на уже сотворенное, какъ на «матерьяль» и все снова и снова одухотворяли его,

если мы вспомнимъ Шекспира, который часто точно такъ-же создавалъ *свое* произведеніе, приспособляя къ своимъ цѣлямъ произведенія предшественниковъ,—тогда мы должны будемъ гораздо скромнѣе цѣнить индивидуальное творчество отдѣльнаго лица, нежели это дѣлаетъ наше время съ его культомъ личности ¹⁾. Намъ почти что кажется, что драматическое монументальное твореніе, доступное народу, какъ цѣлому, можетъ возникнуть лишь тогда, когда цѣлыя поколѣнія творцовъ работаютъ надъ нимъ, какъ надъ соборомъ, и что каждая эпоха осуществляетъ подобное твореніе лишь въ творческомъ возсозданіи доставшихся ей по наслѣдству цѣнностей. Пассивная добродѣтель «благоговѣнія» передъ старымъ мало помогаетъ: нужно активное исканіе и возсозданіе, для того чтобы сдѣлать для современности *переживаніемъ* высокія цѣнности прошлаго.

М. В. ВЕЛИЧКИНЪ.

(Силуэтъ въ исторію театра).

П. А. РОССІЕВА.



Въ 30-хъ и въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія Императорскіе театры обѣихъ столицъ были обильны талантами. Асенкова, Брянскій, Дюръ, Ежова, Живокини, А. М. Каратыгина (Колосова), В. и П. Каратыгины, Львова-Синецкая, Максимовъ I, Мартыновъ, Мочаловъ, Орлова, Рѣпина, Самойловъ, Сосницкій и Щепкинъ,—вотъ имена, которыми, сцены смѣло могли гордиться. Булгаринъ не преувеличивалъ, говоря, что наши артистки и артисты, ему современные, не уступаютъ западно-европейскимъ собратьямъ. Къ здѣсь названнымъ нельзя не причислить Гусевой и Рязанцева, умершаго, впрочемъ, въ самомъ началѣ тридцатыхъ годовъ.

¹⁾ Подробнѣе въ моей книгѣ «Революція театра» Мюнхенъ 1909; русскій переводъ вышелъ въ книгоиздательствѣ «Грядущій День».

Въ списокѣ нашихъ корифеевъ минувшихъ годовъ нѣтъ Михаила Васильевича Величкина. Въ «Запискахъ П. А. Каратыгина» говорится, что онъ занималъ «на сценѣ первыя комическія роли»¹⁾. Это не точно. Величкинъ не былъ первымъ, а былъ вторымъ комикомъ. На амплу «второстепеннаго сюжета» (какъ писалось въ тѣ времена) онъ вступилъ въ началѣ своей дѣятельности и этимъ-же и кончилъ, отдавъ сценѣ почти 30 лѣтъ.

Можетъ быть потому, что Величкинъ былъ актеромъ «на вторыя роли», о немъ не стоитъ и говорить? Но, во-первыхъ, исторія нашего театра еще мало извѣстна и при разработкѣ ея историкъ коснется, конечно, дѣятельности и болѣе или менѣе замѣтныхъ второстепенныхъ актеровъ прошлыхъ временъ; притомъ память о Величкинѣ совершенно стухевываетъ... Укажетъ ли кто-нибудь могилу его?... А во-вторыхъ, значеніе актера или актрисы на вторыя роли гораздо больше и важнѣе, чѣмъ многіе думаютъ. И недаромъ,—по замѣчанію А. А. Нильскаго,—въ доброе старое время даже выходныя актеры, «эти скромныя закулисныя работники, были по-своему оригинальны и примѣчательны. Встарину это были люди особаго склада идей и разсужденій, горячо преданные театру и отнюдь не относившіеся къ своему скромному положенію на сценѣ, какъ къ ремесленному занятію. Наоборотъ, они считали себя не послѣдней спицей въ колесницѣ и дѣлали это вполне резонно. Вѣдь для исполненія даже самой маленькой роли требуется дарованіе». Противъ этого что же скажешь? Величкинъ же отстоялъ отъ выходнаго актера (если примѣнить для сравненія лѣстницу чиновъ) настолько, насколько коллежскій регистраторъ—отъ коллежскаго совѣтника.

Онъ родился въ Екатерининское царствованіе (годъ рожденія намъ неизвѣстенъ) и былъ отданъ на воспитаніе въ театральное училище, гдѣ обучали одновременно и драматическому искусству, и пѣнію, и танцамъ; поэтому драматическіе артисты играли въ операхъ, балетныя—въ воде-

¹⁾ Русская Старина, т. VII, стр. 150.

виляхъ и комедіяхъ. Это странное правило имѣло, однако, то достоинство, что артисты, предназначенные, было, служить, напримѣръ, музѣ Терпсихорѣ, находили свое истинное призваніе въ служеніи музамъ Фаліи или Мельпоменѣ, сыгравъ одну-другую комическую или драматическую роль. Такъ было, какъ извѣстно, съ Н. О. Дюромъ и В. И. Рязанцевымъ.

Еще въ бытность свою «воспитанникомъ «еатральной школы» Величкинъ «вступилъ на амплуа вторыхъ комиковъ, карикатуръ и простяковъ»—съ 1-го марта 1810-го года ¹⁾. Съ этого дня онъ считался на службѣ дирекціи, хотя изъ школы былъ «выпущенъ въ Россійскую труппу» лишь по прошествіи еще двухъ лѣтъ, 25-го апрѣля 1812 года, на роли: «комическихъ стариковъ, гримовъ, дурачковъ и всѣ роли, кои имъ прежде были занимаемы, а въ случаѣ нужды (онъ долженъ былъ исполнять) и прочія роли, назначаемыя дирекціей по его способностямъ».

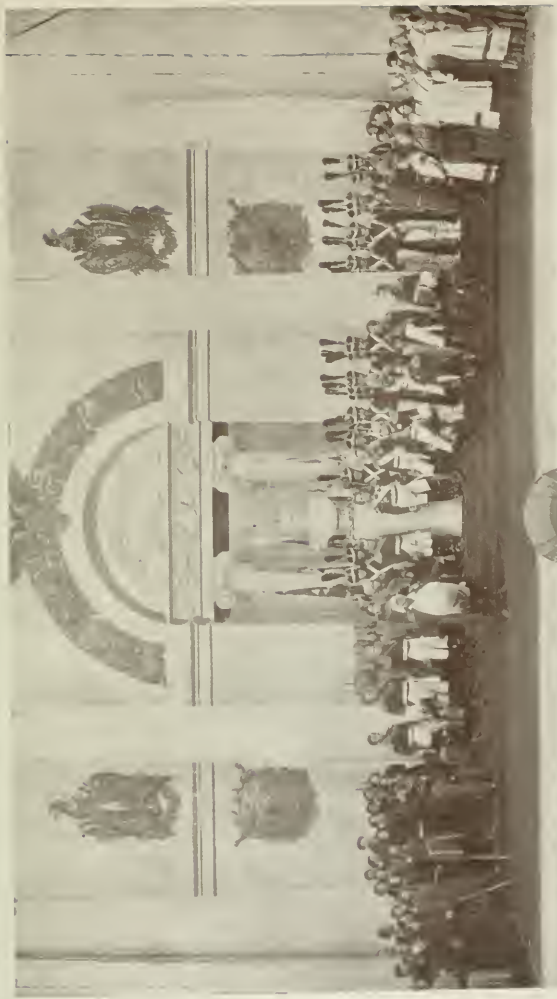
Драма, комедія, опера и водевиль, все это долженъ былъ охватить молодой артистъ ²⁾. (Вѣроятно, ему исполнилось 20 лѣтъ, такъ какъ ранѣе совершеннолѣтія питомцы театральныхъ училищъ въ труппу не принимались). Въ то же время (29-го апрѣля 1812 года) Величкинъ былъ назначенъ «инспекторомъ по школьному театру» ³⁾.

Изъ основного положенія, по которому въ третье отдѣленіе театральнаго училища входили мальчики и дѣвочки, оказавшіе «особыя и превосходныя способности въ какомъ-либо родѣ театральнаго искусства», и изъ назначенія Величкина инспекторомъ школьнаго театра, можно вывести заключеніе, что дирекція видѣла въ немъ недоужиннаго артиста, способнаго уже руководить болѣе молодыми артистическими побѣгами.

Комическій даръ былъ вложенъ въ Величкина. Онъ смѣшилъ безъ особаго труда, какъ смѣшить рождественская маска, что-ли... Этимъ Михаилъ Васильевичъ былъ обязанъ природѣ, школа же не сдѣлала ничего для шлифовки дарованья. Ни она, ни впоследствии режиссеръ не указывали

¹⁾ Архивъ Имп. Дв. Дѣла Дирекціи, № 345.

²⁾ и ³⁾ Арх. Имп. Дв. № 2210.



«ДВЕНАДЦАТЫЙ ГОДЪ». ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА А. БАХМЕТЬЕВА НА СЦЕНЬ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
АПОФЕОЗЪ.

ему, гдѣ предѣлъ серьезнаго комизма и гдѣ начало пересола, вызывающаго дешевой смѣхъ однихъ, справедливое недовольство другихъ.

Въ «Лѣтописи русскаго театра» указаны артисты, которые играли роли, предназначавшіяся Величкину, и теперь должны были отчасти поступиться ими; это Александръ Супруновъ (комическій старикъ), Александръ Пономаревъ (гримъ) и Григорій Жебелевъ (комикъ-карикатуръ и протяжъ). Всѣхъ ихъ, въ случаѣ нужды, замѣнилъ бы Величкинъ. Это были полезности, уступавшія ему въ разнообразіи амплу.

Величкинъ сталъ членомъ драматической труппы, когда уже воцарился водевиль, и Михаилъ Васильевичъ прилѣпился къ нему. «Фарсеръ весьма тривиальнаго свойства» въ оцѣнкѣ А. Вольфа («Хроника петербургскихъ театровъ»), Величкинъ не встрѣчаетъ одобренія и у Каратыгина и у Краевскаго. Первый далъ ему краткую оцѣнку: «переутрировавшійся комикъ, любимецъ «райской публики, вѣчный хлопотунъ, совершенный типъ Льва Гурыча Синичкина, при опредѣленіи на сцену дочки» ¹⁾. А. А. Краевскій въ перепискѣ съ княземъ В. О. Одоевскимъ презрительно замѣтилъ о петербургской публикѣ: «она апплодируетъ Асенковой болѣе, чѣмъ М-me Аллап, и вызываетъ по 2 раза Величкина съ Толченовымъ ²⁾.

¹⁾ Русск. Стар., т. 75, стр. 473.

²⁾ Русск. Стар. т. 118, стр. 572.—Louise-Rosalie Alla-Despréux (род. въ 1810 г.) подвизалась на сценахъ Французской Комедіи и Гимназіи въ Парижѣ до 1837 года, когда приглашена была Дирекціей Императ. Театровъ въ Петербургъ. Приѣздъ г-на и г-жи Алланъ оживилъ нашъ французскіи театръ,—пишетъ А. Вольфъ въ своей «Хроникѣ»:—Можно сказать, что до тѣхъ поръ мы еще не видѣли подобныхъ артистовъ. Г-жа Алланъ, рожденная Депрео, еще въ молодыхъ лѣтахъ приобрѣла огромную репутацію въ Парижѣ на первомъ французскомъ театрѣ (Comédie française). Роли простодушныхъ дѣвушекъ (ingénue) она играла съ такимъ совершенствомъ, что Марсъ съ завистью стала смотрѣть на дебютантку и добилась ея удаленія изъ дома Мольера (такъ называютъ парижане свой первый театръ). Театръ Гимназіи (Gymnase dramatique), на которомъ преобладалъ Скрибъ, успѣшилъ ангажировать молодую артистку, и тамъ она переиграла весь репертуаръ плодовитаго драматурга. Многія пьесы собственно для нея были написаны.—«Въ ней все натура,—писалъ А. А. Краевскій: слѣдовательно, все жизнь, все чувство»... («Литер. Прибавл. къ Русск. Инвалиду», 1837 г., № 27).—Въ Петербургѣ (сезонъ 1840—41 гг.) Алланъ перешла съ амлуа jeune première и ingénue на болѣе серьезныя роли въ драмахъ и

Къ драматическимъ положеніямъ Величинъ былъ, повидимому, вовсе не пригоденъ. Отгнать драматическое, вызывать у публики слезы умиленія онъ не могъ. Въ роли старика слѣпого изъ трагедіи «Ролла», «гдѣ надобно было бы плакать отъ умиленія, всѣ хохотали» ¹⁾.

Выработавъ извѣстный шаблонъ и приобрѣтя поклонниковъ, Величинъ не стремился къ типичной обрисовкѣ изображавшихся имъ лицъ и не разрабатывалъ своихъ ролей такъ, какъ это дѣлали гораздо болѣе талантливые артисты. Можетъ быть, онъ сознавалъ свое безсиліе для такой работы? Но нельзя сказать, чтобы Величинъ не цѣнилъ себя и не старался пробраться въ первый рядъ. Онъ ревниво относился къ своему амплу, о чемъ имѣется свидѣтельство П. А. Каратыгина. Въ 1816—17-мъ годахъ у А. В. Каратыгина, отца мемуариста, устраивались домашніе спектакли, такъ какъ А. В. Каратыгинъ хотѣлъ пріохотить къ драматическому искусству старшихъ сыновей. Тутъ-то и зародилась у Вас. А. Каратыгина страсть къ сценическому искусству. Выбиралъ себѣ онъ роли преимущественно комическія. На домашніе спектакли Каратыгиныхъ хаживалъ также и Величинъ и, видя В. А. Каратыгина въ своихъ роляхъ, «сталъ на него коситься и подозрѣвать въ немъ будущаго своего соперника; онъ вполнѣ былъ увѣренъ, что тотъ готовится занять его амплу. Когда же впоследствии увидѣлъ его въ какой-то небольшой драмѣ, то подошелъ къ нему и дружески сказалъ: «Нѣтъ, Васенька, комическія роли не по твоей части, вотъ драма—другое дѣло, это болѣе по твоимъ способностямъ». Простакъ думалъ схитрить, а сказалъ правду. (П. А. Каратыгинъ).

комедіяхъ, по совѣту чуть ли не А. И. Каратыгиной (Колосовой) До 1845 года Алланъ пользовалась у публики большимъ успѣхомъ и такимъ же вліяніемъ за кулисами, но въ этомъ году пріѣхала въ Петербургъ Плесси и «Алланъ была совершенно забыта. Ей пришлось играть чуть-ли не вторыя роли—благородныхъ матерей, субретокъ и проч.» Огорченная внезапнымъ и незаслуженнымъ охлажденіемъ къ ней публики, артистка вскорѣ покинула Петербургъ и была тотчасъ же приглашена парижской Комедіей. Тѣмъ не менѣе ея, парижскій салонъ былъ всегда открытъ для русскихъ, а на воротахъ ихъ замка, близъ Парижа, даже было написано по-русски: «милости просимъ». Алланъ ум. въ 1856 году.

Толченевъ—драматическій актеръ второго разряда.

¹⁾ Русск. Стар., т. 63, стр. 159.

Великимъ артистическимъ грѣхомъ Величина была, очевидно, страсть къ пересолу, столь пріятному «райской публикѣ». Вскорѣ послѣ того, какъ онъ сталъ полноправнымъ членомъ драматической труппы, сыгравъ роль Прудуса въ оперѣ-водевилѣ кн. Шаховского: «Казакъ-стихотворецъ» (15 мая 1812 года). Лѣтописецъ театра П. Араповъ отмѣчаетъ его хорошее исполненіе роли, за которую слѣдуетъ цѣлый рядъ тоже удачно исполненныхъ ролей въ операхъ, водевиляхъ и легкихъ комедіяхъ; Араповъ ихъ называетъ. Онъ же говоритъ, что Величинъ мастерски гримировался и хорошо пѣлъ. Онъ пѣлъ и русскія пѣсни въ дивертисментахъ.

Любопытно, что этотъ актеръ, съ комизмомъ тривіальнаго свойства, былъ пріятель тогдашнимъ комическимъ писателямъ: Загоскину, Хмѣльницкому и Шаховскому. Онъ участвовалъ въ ихъ произведеніяхъ и игралъ отвѣтственные роли, а вѣдь извѣстно, какъ до смѣшного придиричивъ былъ князь Шаховской и какъ онъ требовалъ, чтобы артистъ воплощалъ того, кого онъ представилъ на бумагѣ, хотя бы это была пустыньская пьеска, въ родѣ «Любовной почты». (Припомните «театральныя воспоминанія» С. Т. Аксакова). На мѣстѣ былъ Величинъ и въ мольеровскихъ комедіяхъ, въ которыхъ смѣхъ неудержимо пробивается сквозь всѣ препоны высокаго комизма. Зато «Горе отъ ума» и «Ревизоръ» не прибавили ничего къ артистическому формуляру Величина. Гоголь, намѣчая исполнителей, обошелъ Величина ролью, а въ «Горѣ отъ ума» ему предоставлено было изображать князя Тугоуховскаго, списаннаго Грибоѣдовымъ съ князя Шаховскаго, родственника драматическаго писателя. Этотъ сіятельный глухой старикъ, пораженный еще летучимъ ревматизмомъ, звѣздоносецъ, дорогой гость въ свѣтскихъ гостиныхъ, былъ Величину не по плечу. Роль князя, прославившая московскаго Степанова, поблѣднѣла въ исполненіи петербургскаго комика.

Послѣ тринадцати лѣтъ службы Величинъ—«артистъ перваго разряда» (съ 29 апрѣля 1825 года), то-есть началъ получать высшій окладъ жалованья. Еще раньше, а именно, начиная съ 1820-го года, дирекція стала давать ему совмѣстно съ Рамазановымъ бенефисъ. Совмѣстные бе-

м. в. величинъ.

нефисы происходили дважды въ іюлѣ мѣсяцѣ: въ 1820-мъ и въ 1821-мъ годахъ, но въ 1822 году Величинъ получаетъ, отдѣльно отъ Рамазанова, бенефисъ въ октябрѣ; послѣднимъ былъ 1839 года.

29-го апрѣля 1832 года исполнилось двадцатилѣтіе службы М. В. Величина; онъ выслужилъ пенсіонъ, но остался на службѣ и игралъ на Императорской сценѣ еще восемь лѣтъ. 29 апрѣля 1840 г. онъ былъ вовсе уволенъ отъ службы, а 23 января 1848 года померъ.

Прозванный сослуживцемъ «Левъ Гурычъ Синичкинъ», Величинъ имѣлъ довольно многочисленную семью. Жена его, Александра Дмитріевна Величина, была актриса на маленькія роли. Она выслужила пенсію (18 декабря 1833 года), но, обладая дарованіемъ, всегда оставалась въ тѣни и получала жалованье меньше всѣхъ, такъ что супругъ обращался въ дирекцію, прося ее «обратить на жену его вниманіе» У Величиныхъ была дочь Варвара и сыновья: Дмитрій, Михаилъ, Сила, Сергѣй и Левъ; изъ нихъ послѣдній былъ опредѣленъ (въ 1840 г.) «въ число пенсіонеровъ вѣдомства путей сообщенія и публичныхъ зданій, обучаемыхъ при Императорской Академіи художествъ ¹⁾.

¹⁾ Арх. Имп. Дв. № 2210.

ПАМЯТИ К. В. БРАВИЧА.

БАРОНА Н. В. ДРИЗЕНЪ.



ТО случилось въ 1905 г. Я въ это время работалъ надъ темой, тождественной съ той, которую избралъ себѣ В. В. Чеховъ для статьи «Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства»¹⁾ и нуждался въ матеріалахъ. Работа д-ра В. Арчера, напечатанная въ «The Theatre» и затѣмъ переведенная для французскаго журнала «Revue de l'art dramatique» (Octobre-December, 1888), надоумила меня обратиться съ запросомъ къ извѣстнымъ русскимъ артистамъ. Попытка была не изъ удачныхъ. На два десятка писемъ, разосланныхъ въ Петербургъ и Москвѣ, я получилъ всего четыре, пять отвѣтовъ, въ большинствѣ случаевъ отрицательныхъ. Однако, въ числѣ немногихъ, откликнувшихся сочувственно на мой призывъ, былъ К. В. Бравичъ. Черезъ недѣлю я получилъ отъ него отвѣтъ, который и привожу здѣсь цѣликомъ, параллельно съ вопросами, *texte en regard*:

1. Патетическіе моменты вызываютъ ли у васъ слезы? Могутъ ли они быть у васъ произвольно? Когда въ патетическіе моменты голосъ вашъ дрожитъ, происходитъ ли это помимо вашей воли, или вы заставляете его дрожать? Предположимъ, что сегодня вы плакали по настоящему и голосъ вашъ дрожаль непосредственно, а завтра тоже самое вы симулировали; когда, по вашему мнѣнію, вы произвели большее впечатлѣніе на зрителей?

1. Патетическіе моменты иногда вызываютъ слезы, если актеръ сумѣетъ всецѣло войти въ роль и нервная его система благопріятствуетъ этому. Я почти всегда знаю, что при наличности высказаннаго выше условія смогу въ данномъ мѣстѣ вызвать слезы.

Въ большинствѣ случаевъ, даже скорѣе—всегда заставляю.

Трудно рѣшить. Мнѣ думается, что когда я, войдя въ роль, вызвалъ слезы, впечатлѣніе на публику больше.

¹⁾ Печатается въ нынѣшнемъ же выпускѣ.

2. Оказывали ли когданибудь вліяніе на вашу игру обстоятельства вашей личной жизни, имѣвшія въ данный моментъ сходство съ тѣмъ, что происходило на сценѣ? Волненіе, которое этимъ вызывалось, служило ли оно на пользу вашей игрѣ, или нѣтъ? Какое это имѣло вліяніе на публику?

3. Въ комическихъ сценахъ бываетъ ли вамъ весело, или веселость ваша чисто искусственная? Въ первомъ случаѣ приходилось ли вамъ на сценѣ смѣяться до слезъ? Случалось ли также, что смѣхъ мѣшалъ вамъ продолжать играть? Какъ все это отражалось на публикѣ?

NB. Здѣсь, разумѣется, рѣчь идетъ о смѣхѣ, вызываемомъ исключительно содержаніемъ пьесы, а не тѣми случайными происшествіями, которыя не имѣютъ къ ней прямого отношенія.

4. Случалось ли вамъ невольно краснѣть, изображая застѣнчивость, скромность, или стыдъ? Или блѣднѣть, изображая ужасъ? Можетъ быть, вы это наблюдали у другихъ актеровъ? Покидая сцену, гдѣ вы только что представили сильный гнѣвъ или ужасъ, можете вы немедленно привести себя въ нормальное состояніе?

5. Случалось ли вамъ исполнять комическую роль въ то время, когда вы были разстроены какимънибудь несчастіемъ? Какъ отражалось это на настроеніи публики? Произвели ли

2. Обстоятельства моей жизни, имѣвшія сходство съ тѣмъ, что мнѣ приходилось исполнять на сценѣ, часто помогали вызвать подходящее настроеніе и тѣмъ способствовали произвести сильное впечатлѣніе на зрителей.

3. Играя комическую роль, я обыкновенно весь спектакль бываю въ веселомъ настроеніи. Въ противномъ случаѣ, игра у меня получается тяжелой, скучная, и въ мѣстахъ, вызывавшихъ раньше слезы, не производитъ впечатлѣнія.

Нѣтъ.

Нѣтъ.

4. Раза три—четыре за всю мою многолѣтнюю дѣятельность!

Много разъ наблюдалъ у Дузэ.

Нѣтъ, мнѣ нуженъ для этого отдыхъ минуты 3—4, а иногда и больше.

5. На вопросъ въ этомъ параграфѣ вы найдете отвѣтъ въ § 3.

вы на нее въ данный моментъ такое же впечатлѣніе, какъ раньше въ подобной роли, но при нормальныхъ обстоятельствахъ?

6. Рассказываютъ объ одномъ актерѣ, что въ день спектакля онъ съ утра преобразился въ то лицо, которое долженъ былъ представлять вечеромъ. Напр., играя Ричарда III, онъ становился жестокимъ и свирѣпымъ; изображая Меркуція¹⁾ или Бенедикта²⁾, онъ, напротивъ, былъ ласковъ и нѣженъ. Замѣчали ли вы за собой такую особенность, или видѣли ее у другихъ?

Равнымъ образомъ, во время антрактовъ и по окончаніи пьесъ, не являлось ли въ васъ желаніе сохранять тонъ и осанку лица, вами изображаемаго? Встрѣчали ли вы нѣчто подобное у другихъ?

7. Находите ли вы, что можно немедленно, по желанію, придти въ то состояніе духа, которое требуется по пьесѣ, или для этого предварительно необходимо настроиться на соответствующій ладъ? Въ первомъ случаѣ, чѣмъ это достигается?

8. Въ состояніи ли вы объяснить извѣстный дуализмъ сценическаго дѣятеля, именно, какимъ образомъ часть вашихъ мыслительныхъ способностей поглощена ролью и въ то же время вполне можете контролиро-

6. Характеръ роли, которую я готовлю, въ извѣстной степени отражается на мнѣ во все время подготовки и первые спектакли. На слѣдующихъ меньше. Разница въ яркости получается такая, что въ началѣ это замѣтно для окружающихъ, затѣмъ я самъ только ощущаю, а окружающіе уже не видятъ.

Во время антрактовъ—да, по окончаніи пьесы—нѣтъ.

Мнѣ кажется, В. П. Далматовъ представлялъ изъ себя яркій образецъ такого актера.

7. Мнѣ необходимо время, чтобы настроиться въ нужномъ для данной сцены тонѣ. Но я думаю, чѣмъ впечатлительнѣе, нервнѣе натура актера, тѣмъ промежутокъ этотъ будетъ меньше и у выдающихся актеровъ онъ почти равенъ нулю.

8. Я вообще считаю человѣка существомъ съ раздвоенной душой. Поэтому не только актеръ, но вообще каждый человѣкъ въ любой моментъ дѣйствуетъ и въ то же время контролируетъ себя,—одобряетъ или по-

¹⁾ «Ромео и Джульетта», Шекспира.

²⁾ «Много шума изъ ничего», Шекспира.

вать ваши движения, жесты, интонацию, а также дать себѣ отчетъ въ томъ впечатлѣніи, которое вы въ каждый моментъ производите на публику?

9. Личныя ваши чувства: любви, ненависти, уваженія или презрѣнія по отношенію къ вашимъ товарищамъ по сценѣ могутъ ли имѣть вліяніе на свойство вашей игры? Если да, то въ какомъ смыслѣ? Сыграли бы вы роль Джульетты (Ромео), лучше, если бы были увлечены Ромео (Джульеттой), чѣмъ если бы чувствовали къ нему (къ ней) полное равнодушіе? Или, наоборотъ, если бы вы въ дѣйствительности презирали Ромео—человѣка (Джульетту—актрису), то какое вліяніе это оказало бы на вашу игру?

10. Дидро рассказываетъ¹⁾, что знаменитый Лекзнь, играя однажды очень горячую сцену, увидѣлъ на полу брилліантовую сережку актрисы: не теряя присутствія духа, онъ ловкимъ движеніемъ ноги, толкнулъ сережку за кулисы и продолжалъ играть. Можете ли вы дать тождественный примѣръ подобнаго спокойствія духа и

рицаеть. Не всѣ только отдають себѣ въ этомъ отчетъ и не всегда. Бываютъ такія сильныя переживанія, что человѣкъ или актеръ теряють на время эту способность самоконтроля. По моему, это высшая степень артистическаго вдохновенія. Со мной это бывало рѣдко (на сценѣ) и очень непродолжительное время. У другихъ, болѣе яркихъ актеровъ, я это наблюдалъ чаще.

9. Никогда.

10. Объясненіе случая съ Лекзньемъ вы найдете, принявъ во вниманіе сказанное мною въ § 8 (о дуализмѣ). Я не думаю, что Лекзнь оставался при этомъ вполнѣ холоднымъ. Вообще я противникъ взглядовъ Дидро и нахожу, что истинный художникъ можетъ творить только тогда, когда извѣстная стру-

¹⁾ Paradoxe du Comedien.

притомъ смотрите ли вы на него, какъ на доказательство того что актеръ, симулируя страсть, въ дѣйствительности оставался холоднымъ? Способны ли разстроить вашу игру кашель и чиханье въ публикѣ, или шумъ за кулисами?

ны дрожать въ его сердцѣ, когда огонь горить въ его душѣ. Симуляція страстей можетъ производить впечатлѣніе только на невзыскательную, малоразвитую въ художественномъ смыслѣ публику. Истинный талантъ это—богъ художника, онъ можетъ говорить зрителю, въ душѣ котораго живетъ такой же Богъ. Есть люди, въ которыхъ этотъ богъ еще не разбуженъ. Безусловно, всякая мелочь посторонняя можетъ меня вывести изъ настроенія, потому такъ трудно играть въ русскихъ театрахъ, гдѣ публика во время дѣйствія не стѣсняясь ходитъ, кашляетъ, разговариваетъ и т. д. За границей публика въ кафешантанахъ ведетъ себя гораздо сдержаннѣе, чѣмъ у насъ на самой серьезной пьесѣ. Нашу публику еще не научили *слушать* ¹⁾ пьесу, она ее только *смотреть* ²⁾, не научили съ уваженіемъ относиться къ тѣмъ настроеніямъ, которыя вызываетъ въ себѣ актеръ.

11. Когда въ жизни вамъ приходится быть свидѣтелемъ какого нибудь происшествія, нарушающаго ваше душевное равновѣсіе (напр., смерть близкаго человѣка), можетъ-ли это послужить вамъ матеріаломъ для воспроизведенія подобнаго происшествія на сценѣ? Относитесь ли вы

11. Болѣе или менѣе. Привычка актера наблюдать заставить его, помимо воли, запечатлѣть нѣкоторыя подробности, которыми, при случаѣ, онъ, конечно, воспользуется.

¹⁾ и ²⁾ Курсивъ подлинника.

къ нему совершенно объективно, какъ подъ угломъ зрѣнія актера?

12. Играете ли вы съ большимъ удовольствіемъ тѣхъ людей, которые вамъ по природѣ симпатичны и характеръ коихъ сходенъ съ вашимъ, или, напротивъ, вамъ пріятнѣе изображать лицъ, діаметрально противоположныхъ вамъ? Изучая и отдѣлявая роль, имитируете ли вы кого либо въ жизни, или соединяете въ одно цѣлое характерные признаки цѣлой группы лицъ, т. е. у одного заимствуете носъ, у другого усы, у третьяго берете его походку, у четвертаго—жесты и т. д. Или же, напротивъ, представляете себѣ типъ лица совершенно идеальнымъ образомъ, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительности?

Эти «отвѣты» достаточно ярко рисуютъ покойнаго К. В., какъ вдумчиваго артиста и образованнаго человѣка.

12. Я больше люблю изображать лицъ, противоположныхъ мнѣ по характеру.

Изучая роль, я стараюсь воображеніемъ нарисовать человѣка, предложеннаго мнѣ авторомъ: его интонаціи, его походку, привычки, фигуру и т. д.

8 Юня 1905 г.

Актеръ «Драматическаго театра»
К. Бравичъ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

„ПЕРЬ ГЮНТЬ“ ВЪ МОСКОВСКОМЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.



Зѣ всѣхъ масокъ дьявола, являющихся въ творческомъ мірѣ Ибсена, самая страшная—маска Сомнѣнія. Сомнѣніе, убивающее творческую волю, мѣшаетъ чело-вѣку понять внутренній законъ своей души и свободно избрать путь, предуготованный ему Высшей силой.

Порождающій сомнѣніе дьяволъ создаетъ вѣчное *perpetuum mobile* грѣха и раздора. Даже преступленіе можетъ явиться творческимъ началомъ, но сомнѣніе только разрушительно и обрекаетъ человѣческую душу вѣчнымъ сумеркамъ неясныхъ томленій.

«Будутъ норвежцы брести еле-еле
По полю жизни безъ воли, безъ цѣли,
Будутъ ихъ души узки, а сердца
Злобой другъ къ другу пылать безъ конца.
Будутъ въ одномъ межъ собою согласны:
Все, что велико, и все, что прекрасно,
Камнями, грязью должно забросать.
Будутъ позоръ свой за счастье считать.
Будутъ звать тряпки ничтожныя стягомъ!
Знайτε тогда—по норвежской землѣ
Путь свой побѣднымъ, торжественнымъ шагомъ
Старый епископъ свершаетъ во мглѣ»¹⁾).

Грѣхомъ или подвигомъ человѣкъ одинаково можетъ служить Богу. Каинъ и Іуда Искаріотъ нужны міровой волѣ, какъ «великіе пособники отрицанія». Ихъ дѣломъ на землѣ былъ ихъ творческой грѣхъ, утвердившій побѣду свѣта надъ тьмой. Они оправданы, потому что хотѣли лишь

¹⁾ Всѣ цитаты по переводу А. и П. Ганзенъ.

того, что «должны были хотѣть», и путь личной свободы совпалъ для нихъ съ путемъ міровой необходимости. Только тотъ, кто не сумѣлъ понять вѣлній внутренняго закона, кто трусливо бѣжалъ отъ осуществленія своего призванія, только тотъ обреченъ вѣчной гибели.

Человѣкъ посланъ на землю, чтобы свободной волею своей утвердить пути міровой необходимости. Онъ долженъ «выражать лишь то, что выразить имъ хотѣлъ Хозяинъ». Горе тому, кто, какъ лѣнивый рабъ, захочетъ уклониться отъ дѣла своей жизни! Горе тому, кто вступитъ въ борьбу съ нормами и захочетъ присвоить себѣ дѣло чужой жизни. «Можетъ ли человѣкъ силой присвоить божественное призваніе другого, какъ присваиваетъ оружіе и золото побѣжденнаго? Дубъ, срубленный для постройки корабля, можетъ ли сказать: Хочу быть мачтой, хочу взять на себя дѣло сосны, стройно тянуться ввысь и привлекать взоры издалека-издалека? Нѣтъ, нѣтъ!» Не можетъ человѣкъ присвоить себѣ «королевскую мысль» избранника и посвятить свою жизнь чужой идеѣ. «Можно сложить свою голову за дѣло другого, но жить можно лишь для своего». Не разсучить человѣку нити норнъ и борьба противъ судьбы, воплощенной въ призваніи, неизбежно ведетъ къ гибели.

Такъ преобразается идея античнаго Рока въ творчествѣ современнаго поэта. Но психологія христіанства смягчила суровую идею Возмездія спасительною силой Любви. Законъ любви выше закона долга, выше закона дружбы, выше всѣхъ земныхъ законовъ.

Правда, не рожденная любовью — правда жестокая, ненужная. Носитель такой холодной, бесплодной правды — жалкій человѣкъ, «тринадцатый за столомъ». Но правда, разрушительная въ «Дикой уткѣ», становится творческой силой, когда она напоена истинной любовью въ «Столпахъ общества».

Борьба между правдой и ложью, вѣчная борьба между идеаломъ бесплоднаго аскетизма и благимъ творчествомъ жизни, неустанно идетъ въ творчествѣ Ибсена, и не всегда духовная побѣда остается на сторонѣ правды. Только правда любви творитъ истинную жизнь, пробуждая чело-вѣческую душу. Правда долга, правда вѣшняго закона творитъ только

смерть. Разрушительная холодная истина Бранда приводитъ къ гибели подъ снѣжной лавиной одиночества и пустоты. Брандъ до конца выполнилъ внѣшнюю правду Божьяго закона, но ему невѣдома очистительная сила любви. Даже въ минуту предсмертной тоски Агнесъ онъ не находитъ для нея ободряющихъ словъ ласки и безжалостно закрываетъ ставни для всякой надежды, для всякой мечты.

Воля Бранда знаетъ одинъ только законъ—неумолимое: «все иль ничего». Для нея существуетъ одинъ только путь—путь неустанной жертвы. И на вопросъ страдающей Агнесъ: «А милосердія путь?» слѣдуетъ рѣзкій отвѣтъ: «Онъ жертвенными камнями усѣянъ». Но жертва, не порожденная любовью, отвергается Богомъ. Во имя своего призванія Брандъ обрекаетъ гибели жену и ребенка, онъ отрекается отъ малѣйшихъ жизненныхъ радостей. Но въ чемъ же его призваніе? Онъ хочетъ

...«изъ обрывковъ душъ,
Обломковъ жалкихъ духа, возсоздать
Вновь нѣчто цѣльное, чтобъ могъ узнать
Въ немъ своего созданія вѣнецъ—
Адама юнаго, Господь Творецъ!

Брандъ хочетъ зажечь въ оступѣломъ народѣ вѣру въ истиннаго Бога и вмѣсто добраго старца съ сѣдыми кудрями воздвигнуть алтарь грознаму Судѣ.

«Богъ мой—Онъ буря тамъ, гдѣ вѣтеръ твой,
Неумолимъ, гдѣ твой лишь равнодушень,
И милосердъ, гдѣ твой лишь добродушень.
Богъ мой—онъ юнъ; скорѣе Геркулесь,
Чѣмъ дряхлый дѣдъ! Онъ у Синая,
Какъ громъ, гремяль Израилю съ небесъ,
Горѣль кустомъ терновымъ, не сгорая,
Предъ Моисеемъ на горѣ Хоривъ,
Остановилъ бѣгъ солнца при Навинѣ
И чудеса творилъ бы и понынѣ,
Не будь весь родъ людекой такъ тупъ, лѣнивъ!»

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

Но его ветхозавѣтный мстительный Богъ бездѣйствененъ. Несмотря на всѣ жертвы, Брандъ роковымъ образомъ не можетъ осуществить своего призванія. Ни въ одномъ сердцѣ не могъ онъ пробудить вѣры, и послѣ всѣхъ его подвиговъ толпа такъ же идетъ за Фоггомъ «ловить сельдей», оставляя Бранда одного среди льдовъ. Жертвы Бранда бесплодны, потому что воля его не постигаетъ любви, глаза его не знаютъ слезъ и душа не ощущаетъ молитвы. Путь его—путь разрушительной ненависти, а не любви.

Къ роду вялому, тупому, лучшей

Люви, чѣмъ ненависть и быть не можетъ!

Не странно ли, что въ моментъ этого признанія судьба отнимаетъ у него ребенка—заболѣваетъ маленькій Альфъ.

Брандъ кошунственно отрицаетъ любовь:

«Нѣтъ болѣе опошленного слова,
Забрызганнаго ложью, чѣмъ любовь!
Имъ съ сатанинской хитростью людишки
Стараются прикрыть изъяны воли,
Маскировать, что въ сущности ихъ жизнь
Трусливое заигрыванье съ смертью.
Путь труденъ, крутъ—его укоротить
Велить любовь. Идемъ дорогой торной
Грѣха—надѣемся спастись любовью.
Мы видимъ цѣль, но чтобъ достичь ея,
Зачѣмъ борьба? Мы побѣдимъ любовью!

И какъ бы въ опроверженье этой кошунственной рѣчи встаетъ геніально нарисованный Ибсеномъ образъ Перъ Гюнта—грѣшника, спасеннаго лишь любовью и всею своей жизнью оправдавшаго насмѣшливыя слова Бранда:

«Заблудимся, хотя дорогу знаемъ —
Убѣжище намъ все же дастъ... любовь!»

Не знающій любви, служить смерти.

«Миру не нуженъ, умри же!», вѣщаетъ далекій голосъ Бранду. И гибель его покрывается мощнымъ аккордомъ:

«Богъ, Онъ Deus caritatis!»

Только въ любви и милосерды спасенье чловѣка, и Брандъ постигаетъ это въ предсмертный свой часъ:

Цѣль порвалась ледяная,— могу
Плакать, любить и молиться!

Носительница любви на землѣ — чистая женщина Мадонна. Самоотверженной, всепрощающей женской любви посвящаетъ Ибсенъ свои пѣсни. Ни одинъ поэтъ не создалъ такого религіознаго культа женщины, какъ Ибсенъ. Гимномъ женщинъ-хранительницѣ, воплощающей божественную любовь на землѣ, является все творчество Ибсена. Почти всѣмъ его героямъ въ смертный часъ является, какъ валькирія героямъ Валгаллы, женщина, созданная для подвига любви. И пѣсня Сольвейгъ какъ бы выражаетъ ихъ общую душу:

«Я буду ждать тебя, какъ обѣщала,
И гдѣ бы ни жилъ ты—Господь тебя храни,
А умерь—въ свѣтлый рай войди, ликуя
И ночи жду тебя я здѣсь и дни,
А если ты ужъ тамъ—къ тебѣ приду я!

Такъ ждеть ярла Скуле Ингеборгъ, для которой «любить, жертвовать всѣмъ и быть забытой—вотъ сага женщины». Такою является Лона консулу Бернику въ «Столпахъ общества», такую приходитъ къ Джонъ Габріэлю Боркману Элла Рентгеймъ, Элина—Нильсу Люкке, Макрина—Юліану Отступнику, такова Ирена въ «Когда мы мертвые пробуждаемся», Агнесъ въ «Брандѣ». Маргарита и Рангильдъ въ «Борьбѣ за престолъ», Элина во «Фру Ингеръ»,—всѣ тѣ вѣрныя женщины, которыя проносятъ сквозь всю жизнь неомраченную силу любви. Въ «надеждѣ, вѣрѣ и любви» женщины сохраняется чистый ликъ избранника «такимъ,

Какимъ былъ созданъ быть—единымъ, цѣльнымъ,
Съ печатью Божьей на челѣ своемъ».

Только въ любви чловѣкъ можетъ быть «самимъ собой», исполняя божественныя велѣнія. И устами Нильса Люкке во «Фру Ингеръ изъ Эстрота» Ибсенъ высказываетъ свое затаенное чувство: «Я вѣрю, что нѣтъ

на свѣтѣ никого сильнѣе женщины; въ ея власти направить мужчину такъ, какъ это угодно Господу Богу».

Агнесъ, ты ангелъ! Тебя мнѣ послалъ
 Богъ, чтобъ указывать путь мой.
 Тамъ, гдѣ сбиваюсь я, мимо иду,
 Ты направленье находишь,
 Путь надлежащій—какимъ-то чутьемъ».

говорить Брандъ. Выборъ достойной подруги почти предрѣшаетъ судьбу человѣка. «Всѣмъ можетъ пожертвовать человѣкъ ради друга своего, только не любимой женщиной, и если онъ дѣлаетъ это, онъ разрываетъ таинственную ткань норнъ» и обрекаетъ себя гибели.

«Истинные столпы общества — это женщины». Даръ женщины угадывать призваніе человѣка и помогать ему найти правильный путь его осуществления. И отрекающійся отъ предназначенной ему подруги легче можетъ заблудиться. Не даромъ первая забота дьявола подъ маской «старога епископа» Николаса въ «Борьбѣ за престолъ» удалить отъ Гокона любящихъ женщинъ. Для Ибсена святая миссія женщины около ея мужа, и женщина-мать не рождаетъ въ немъ такого благоговѣйнаго чувства, какъ жена. Агнесъ жертвуетъ ребенкомъ ради мужа, Нора бросаетъ дѣтей во имя высшей любви къ человѣку, Рита возрождается черезъ смерть своего маленькаго Эйольфа, самоубійство Гедвигъ въ «Дикой уткѣ» воскрешаетъ любовь ея родителей, гибель юнаго Торольфа кладетъ конецъ распрѣ «Воителей въ Гельголандѣ», духовная погибель Петера въ «Борьбѣ за престолъ» просвѣтляетъ душу его отца и почти свершившееся несчастье съ Олафомъ разрушаетъ въ «Столпахъ общества» сѣтъ житейской лжи и обмановъ. Дѣти часто являются очистительной жертвой въ творествѣ Ибсена, и жертва Авраама неоднократно приносится поэтомъ для просвѣтленія души его героевъ.

Женщина-мать нигдѣ не заслоняетъ для Ибсена идеаль жены, и, единая мечта его—чистая Сольвейгъ, которая «можетъ взглядомъ вызвать свѣтлый праздникъ» въ душѣ человѣка. Тутъ ликъ непорочной «дѣвушки

съ золотыми косами» сливается съ ликомъ Мадонны и нигдѣ не звучить славословіе Любви съ такой божественной силой, какъ въ поэмѣ «Перъ Гюнтъ». Въ то время, какъ человѣкъ блуждаетъ по землѣ въ тщетныхъ поискахъ вѣрнаго пути, одолѣваемый сомнѣніями, смущаемый дьяволомъ, который преслѣдуетъ его подъ разными масками, въ то время, какъ въ стремленіяхъ къ достижимымъ цѣлямъ человѣкъ расточаетъ свою душу и не даетъ созрѣть ни одному сильному порыву, — женщина Мадонна хранить его подлинное «я», свершаетъ своей любовью подвигъ очищенія и искупленія. Заблудшійся человѣкъ въ предсмертный свой часъ припадаетъ къ ея святой груди и въ послѣднемъ откровеніи ему предстаетъ божественная правда. Пѣсня любви и прощенія смываетъ съ души всю пыль мелкихъ заблужденій, трусливыхъ грѣшковъ, жалкихъ желаній:

«У меня ты у сердца лежалъ
 Весь свой вѣкъ. А теперь ты усталъ.
 Спи, усни, ненаглядный ты мой.
 Буду сонъ охранять сладкій твой!».

Несчастный, измученный Перъ Гюнтъ познаетъ, что истинная его жизнь была «въ надеждѣ, вѣрѣ и любви» чистой женщины Сольвейгъ.

Отвергнувшій спасительную силу женскаго подвига, отрицавшій милосердіе Брандъ гибнетъ, несмотря на безмѣрное величіе своихъ жертвъ, а жалкій странникъ, не умѣвшій послужить Богу ни сильнымъ грѣхомъ, ни свѣтлымъ подвигомъ, Перъ Гюнтъ спасенъ и прощенъ передъ Богомъ. Всю жизнь брелъ Перъ по «великой кривой» мелкихъ желаній, «обходилъ сторонкой» всѣ велѣнія божьяго закона, взявъ девизомъ своей жизни завѣтъ троллей и вмѣсто того, чтобы быть на землѣ «самимъ собой», осуществляя свое божественное призваніе, онъ только былъ «самимъ собой доволенъ», служа мелкой дьявольской потѣхѣ. Но предъ лицомъ Хозяина у него есть лишь одно оправданіе—онъ сохранилъ въ полной чистотѣ воспоминаніе своей любви и мечта его всегда была полна милосердія. Перъ спасенъ: «ему женщины стали оплотомъ» и дьяволъ безсиленъ одолѣть его.

Религія любви и милосердія звучитъ сильнѣе всего въ нѣжной сказкѣ

о скитаніяхъ грѣшнаго человѣка, искавшаго по всему свѣту счастья, которое ожидало его дома. Тутъ совершается то чудо любви, котораго смутно ожидала еще Нора, свершается таинство искупленія вѣщей любовью, о которомъ грезятъ всѣ герои ибсеновскаго міра.

Въ этой антитезѣ Бранду неожиданно раскрываются сокровенныя мечты Ибсена. Борьба между правдой и ложью, между аскетизмомъ и жизненнымъ творчествомъ, борьба, заполняющая почти всѣ произведенія Ибсена, завершается тутъ побѣдой творческой мечты. Ведущій на горныя высоты Брандъ оказывается слабѣ жителя долинъ, бѣднаго мытаря Пера. Брандъ—воля, не признавшая любви, Перъ—любовь, не познавшая воли. Въ сочетаніи обоихъ элементовъ истинное назначеніе человѣка; ослѣпительный образъ божьяго избранника Гокона, творца новой саги народовъ въ «Борьбѣ за престолъ», является высшимъ воплощеніемъ любви, освященной чувствомъ долга, сознаниемъ своего призванія. Творческая мечта, «королевская мысль» человѣка всегда кажется Ибсену лучшимъ служеніемъ Богу. Скальды, находящіе силу въ пѣснѣ, излюбленные герои Ибсена. Его дѣвушки живутъ мечтою, живутъ въ мірѣ воскресшихъ сказокъ и сила ихъ очарованія въ тѣхъ пѣсняхъ, которыя вѣчно звучатъ въ ихъ сердцахъ. Дѣйственная мечта Сольвейгъ является искупительной силой, спасающей Пера отъ полнаго исчезновенія въ адской «переплавкѣ» дьявола-пуговочника.

Въ томительной надеждѣ найти вѣрный путь спасенія Ибсенъ слѣдуетъ за своей мечтой и она помогаетъ ему находить отвѣтъ на мучительныя загадки. Ибсенъ нигдѣ не проповѣдуетъ, нигдѣ не предрѣшаетъ отвѣтовъ, навязывая своимъ героямъ заранѣе придуманные пути. Идеиная основа нигдѣ не порабощаетъ у него красоты и правды, и въ этомъ главная сила его генія. Въ стремленіи постичь тайну земнаго назначенія человѣка Ибсенъ мыслить живыми образами и, слѣдуя за своими героями по пути вѣщей необходимости, онъ неожиданно находитъ отвѣтъ. Символика Ибсена никогда не нарушаетъ свободу его вдохновенія, нигдѣ не переходитъ въ аллегоричность и не выступаетъ назойливо сквозь ткань поэтическаго вымысла. Герои Ибсена не являются алгебраическими знач-

ками, призванными доказать философскую теорему. Они живут и борются, осуществляя свои желанія и создавая яркую, плѣнительную красоту реального бытія. Но сквозь видимую ткань ихъ жизни свѣтится надмірная правда, раскрывающая себя въ судьбѣ героевъ. Въ этомъ тайна необыкновенной сценичности трагедій Ибсена. Въ столкновеніяхъ страстей его героевъ, въ быстромъ темпѣ нарастающихъ коллизій есть стихійная мощь и увлекательная красота. Въ творествѣ Ибсена воскресаетъ древняя трагедія съ ея исполинскими героями, бурными страстями и неотвратимымъ Рокомъ. Сила искренняго религіознаго чувства, проникающая всѣ творенія Ибсена, роднитъ ихъ съ греческой трагедіей. Ибсенъ является творцомъ новой трагедіи христіанства.

Но современный театръ такъ долго «обходилъ стороной» стихійное начало, что, наконецъ, почти утратилъ способность чувствовать и понимать его. Сокровищница ибсеновской трагедіи лежитъ нетронутымъ кладомъ и до сихъ поръ не зацвѣлъ еще папоротникъ, который указалъ бы, какъ достать этотъ кладъ. Лучшія творенія Ибсена остаются, неиспользованными, и красота его поэмъ не воплотилась ни разу на сценѣ. Только Нора и Гедда Габлеръ, въ которыхъ можно найти временный, житейскій смыслъ, приняты театрами. «Олафъ Лиліенкрансъ», «Фру Ингеръ изъ Эстрота», «Кесарь и Галилеянинъ», «Пиръ въ Сольхаугъ» до сихъ поръ доступны лишь въ чтеніи. Но и тѣ трагедіи Ибсена, которыя были показаны публикѣ, появились изуродованными, лишенными внутренней цѣльности, подавая лишь поводъ къ ложнымъ толкамъ и тупому недоумѣнію.

Чуткость К. С. Станиславскаго подсказала ему, что пути современнаго театра должны вести къ трагедіи духа и что таинственный кладъ Ибсена можетъ раскрыть новый міръ трагическихъ вдохновеній. Московскій Художественный театръ поставилъ цѣлый рядъ произведеній Ибсена, выбирая самыя сложныя, самыя значительныя вещи. Но кладъ не дался имъ въ руки. Возвышенныя трагедіи Ибсена превращались въ житейскія драмы будничныхъ чувствъ и подлинное значеніе поэзіи скандинавскаго богатыря исчезало въ прозаическомъ толкованіи московскаго театра.

Борьба сильной личности противъ толпы, воплощенная въ мощной индивидуальности доктора Штокмана, превратилась въ грустную исторію стараго чудака, который не понимаетъ практическихъ требованій жизни и потому претерпѣваетъ множество непріятностей. Вызовъ, брошенный устами Штокмана всему буржуазному міру, этому жалкому большинству, которое всегда предпочтетъ «ловлю сельдей» утверженію царства духа, этотъ вызовъ, брошенный Ибсеномъ черезъ головы мѣстныхъ жителей всему свѣту, прозвучалъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ смущенной рѣчью чудака-профессора передъ толпой барышень и молодыхъ людей, собравшихся въ уютномъ залѣ мѣстнаго морского собранія. Весь смыслъ «Доктора Штокмана» утерянъ въ мелкомъ реализмѣ постановки, и трагедія одинокаго борца превратилась въ «мѣщанскую драму» житейскаго неудачника. Успѣхъ такого карманнаго «Доктора Штокмана» лишній разъ доказалъ, какъ мало знаютъ и понимаютъ Ибсена въ современномъ обществѣ. Ни «Росмерсгольмъ», ни «Брандъ» въ сценическомъ изображеніи Московскаго Художественнаго театра не осуществили замысла автора, хотя отдѣльные моменты этихъ постановокъ были необычайно захватывающими. Только въ далекой постановкѣ «Дикой утки» чувствовалась подлинная красота ибсеновскаго творчества и этотъ спектакль—одно изъ лучшихъ достиженій московскаго театра.

Несчастье Московскаго Художественнаго театра въ томъ, что за внѣшней драмой страстей они не умѣютъ уловить подлинный пафосъ трагической идеи и роковымъ образомъ принижаютъ ее, сводя къ мелкому общедоступному уровню. Трагедія превращается въ драму и внѣшняя красота заслоняетъ очарованіе одушевляющаго ее чувства. Непониманіе основного замысла пьесы сказывается прежде всего въ случайныхъ, не связанныхъ единствомъ мысли купюрахъ.

Недоумѣніе, порожденное недавней постановкой «Перь Гюнта» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, безспорно, вызвано механически сдѣланными вымарками, превратившими послѣдовательно развивающуюся картину скитаній Пера въ обрывочный, ничѣмъ не объединенный рядъ эффект-

ныхъ сценокъ. Полное незнакомство театральной публики съ текстомъ Ибсена при такомъ отрывочномъ исполненіи вызвало непониманіе основной идеи и плѣнительная сказка показалась туманной и не сценичной. При правильномъ толкованіи и вѣрномъ воспроизведеніи текста такого недо-разумѣнія, конечно, быть не могло.

Яркость основной мысли, захватывающая сила чувства, быстрота смѣняющагося дѣйствія и поразительная красота поэтическихъ образовъ не дали бы даже возникнуть вопросу о непригодности «Перь Гюнта» для сцены. Но карандашъ режиссера разорвалъ внутреннюю связь дѣйствія и живое цѣлое пьесы распалось на рядъ отдѣльныхъ, прекрасныхъ, но не связанныхъ воедино отрывковъ.

Многія купюры разрушили даже связанность фабулы. Исчезла сцена, когда заброшенный въ пустыню Перь находитъ дивнаго скакуна, одежду, драгоценности и оружіе, украденные ворами у мароккского владыки и спря-танные въ безопасномъ мѣстѣ. И было непонятно, почему оставленный въ безвыходномъ положеніи Перь вдругъ появляется въ богатомъ одѣяніи, принимаемый за пророка наивными дѣтьми пустыни.

Женщины поютъ:

«Господень посланникъ святой
На бѣломъ конѣ, ослѣпляя
Одеждой своей золотой,
Пророкъ къ намъ явился!

А въ публикѣ полное недоумѣніе, какъ могъ Перь достать коня и золото, когда вѣроломные друзья бросили его одного на пустынномъ берегу? Жизненная нить приключеній Пера разрывается; нарушена иллюзія правдивости и зритель вынужденъ вѣрить всему на слово, не ощущая внутренней органической связи явленій.

Но театръ разорвалъ не только внѣшнюю нить событій.—Онъ нарушилъ идейную гармоничность драмы, вычеркнувъ центральный моментъ пораженія эгоистической философіи Пера—вычеркнувъ встрѣчу со сфинксомъ и сцену въ сумасшедшемъ домѣ.

Ложно понятый завѣтъ: «будь самимъ собой» приводитъ Пера къ мелкому эгоизму, улаженію своего «я», къ самодовольству тролля, и этотъ неизбѣжный результатъ себялюбія раскрывается Перу при встрѣчѣ съ безумными маниаками своего «я». Трусливо уклонившійся отъ борьбы, бѣжавшій отъ вѣлній,—божьяго закона, Перъ постигаетъ среди безумцевъ, что «самимъ собой быть—значить отрѣшиться отъ собственного я», осуществляя на землѣ лишь волю Хозяина. Стремленіе уберечь свое «я» привело его къ жалкой психологіи безумцевъ и въ ихъ радостномъ привѣтствіи Перу:

Да здравствуетъ царь собственного «я»!

звучитъ торжествующее похрюкиванье троллей, которымъ, наконецъ, удалось закружить человѣка по «великой кривой» житейскихъ удовлетвореній.

...съ самимъ собой

Здѣсь каждый носится, въ себя уходитъ,
Лишь собственного я броженьемъ полонъ.

Здѣсь для бѣды чужой нѣтъ слезъ; вниманья,
Чутья къ чужимъ идеямъ не ищите.

Мы сами по себѣ и для себя...

Въ этихъ словахъ вождя безумцевъ Бегриффенфельдта итогъ всѣмъ жизненнымъ скитаніямъ Пера, неизбѣжно приведшимъ его въ станъ одичалыхъ, ненужныхъ Богу людей. Этой кульминаціонной сценой Ибсенъ кончаетъ циклъ блужданій человѣка, и далѣе мы видимъ Пера уже на пути домой.

Сцена въ сумасшедшемъ домѣ какъ бы завершаетъ эпопею «хождение души по мукамъ», и, отказавшись отъ нея, Московскій Художественный театръ уничтожилъ смыслъ всѣхъ предшествующихъ картинъ.

Но еще болѣе непонятна постановка сцены кораблекрушенія внѣ связи съ послѣдующими сценами.

Для пониманія психологіи Пера нужно видѣть его въ минуту смертельной опасности. Расточившій по мелочамъ свою душу, Перъ не имѣетъ нравственной силы ни на подвигъ, ни на преступленіе. Его душа стано-

вится жалкой «пуговицей безъ ушка», годной только «въ переплавку». Тотъ, кто всю жизнь посвятилъ своему я, осужденъ на полное уничтоженіе своей индивидуальности, обреченъ раствориться въ общей кашѣ мелкихъ душъ. Воля Пера не знаетъ ни радости подвига, ни силы порока. Въ минуту опасности, когда Перъ вмѣстѣ съ поваромъ держится за киль лодки и долженъ спасать свою жизнь цѣной гибели другого человека, онъ отталкиваетъ повара, но въ то же время учить его молитвѣ, чтобы спасти его душу для будущей жизни. Тутъ сказывается половинчатость, боязнь рѣшительнаго поступка у Пера. Столкновение съ опасностью ясно раскрываетъ раздробленность личности Пера и объясняетъ приговоръ Хозяина. Въ связи съ послѣдующими сценами кораблекрушеніе становится случайнымъ, ненужнымъ эпизодомъ.

Подъ карандашемъ режиссера исчезла знаменитая исповѣдь Перъ Гюнта на жизненномъ аукціонѣ, гдѣ онъ распродаетъ всѣ бывшія свои надежды и мечты. Тутъ, наконецъ, раскрывается подлинная душа несчастнаго странника, для котораго сказка была дѣйствительностью и дѣйствительность сказкой. Глумящейся толпѣ, для которой Перъ Гюнтъ былъ только «пренаглымъ вралеми», сплетавшимъ красивыя небылицы, онъ бросаетъ свое признаніе. Онъ рассказываетъ, какъ на ярмарку въ Санъ-Франциско

...однажды чортъ явился,
 Чтобъ показать свое искусство: онъ,
 Какъ настоящій, поросенокъ хрюкалъ.
 На сцену вышелъ чортъ въ плащѣ широкомъ,
 А подъ плащомъ своимъ сумѣлъ онъ спрятать
 Тайкомъ отъ всѣхъ живого поросенка.
 И представленіе началось. Въ стихахъ
 И въ прозѣ фантазируя на тему
 Житья-бытья свинячьяго, щипалъ
 Безъ всякой жалости чортъ поросенка
 И тотъ картину визгомъ дополнялъ,
 И вотъ спеціалисты, разбирая

Искусство, явленное чортомъ, стали
Критиковать и осуждать его
И всё единогласно утверждали,
Что хрюканье утрированно вышло.

Толпа не замѣчаетъ, что подъ плащомъ сказокъ и пѣсень мечтатель таится живая правда. Перъ Гюнтъ не сочинитель. Для него всё его фантазіи—подлинная реальность и во всёхъ житейскихъ невзгодахъ онъ сохранилъ неуывдаемую вѣру въ свою мечту. Не понять этого значить не понять всего Перъ Гюнта и съ самоувѣренностью толпы найти хрюканье утрированнымъ. Вычеркнувъ эту сцену, Московскій Художественный театръ вычеркнулъ всего Перъ Гюнта и дальнѣйшія ошибки постановки явились неизбежнымъ слѣдствіемъ такого непониманія основной мысли пьесы.

Для Московскаго Художественнаго театра Перъ Гюнтъ остался «пре-наглымъ сочинителемъ», жалкимъ хвастуномъ, и такимъ показалъ его г. Леонидовъ со всей силой своего художественнаго дара. Леонидовъ ни на минуту не вѣритъ своимъ сказкамъ, ни на мгновение не загорается мечтою—онъ сознательно морочить мать и односельчанъ, желая избавиться отъ ихъ попрековъ и насмѣшекъ. Онъ не принцъ царства Фантазіи, не вдохновенный скальдъ, который можетъ побѣдить даже смерть силою своей пѣсни. Онъ просто оборванный парень, не умѣющій работать и старающійся обмануть любящую старушку-мать. Съ той минуты, когда г. Леонидовъ выходитъ съ Озе на сцену и, грызя яблоко, вытаскивая застрявшую между зубами шелуху, лѣнливо рассказываетъ небылицы о носившемъ его по горамъ оленѣ, съ этой минуты сценическая судьба Пера рѣшена.

Подъ гнетомъ необходимости Московскій Художественный театръ свободно избралъ свой путь—путь внѣшняго торжества и внутренняго пораженія. Не найдя настоящаго Перъ Гюнта, онъ замѣнилъ его добродушнымъ, житейски понятнымъ парнемъ, который оказался какъ разъ по силамъ исполнителю. Душа драмы была принесена въ жертву внѣшнему успѣху актера и замыселъ пьесы былъ тщательно «обойденъ сторонкой».

Мечта Ибсена не воплотилась на сценѣ и царевичъ Перъ оказался изгнаннымъ изъ своего царства.

Перъ Гюнтъ былъ «самимъ собой» только въ своей отрѣшенной отъ жизни мечтѣ, которую не могли осквернить тролли. Къ ней зываетъ онъ, когда душѣ его грозитъ опасность:

«Дѣвушка, если меня ты
Хочешь спасти—поспѣши!
Книгой святою смѣлѣе
Въ голову троллю пусти!

И власть троллей, власть нечистыхъ желаній разсѣивается.
Всю жизнь онъ вѣренъ ей:

«Я книгой
Съ застѣжками серебряными былъ
Въ рукахъ у дѣвушки».

Но претворить далекую мечту въ дѣйствительность у него не хватало творческой воли. Когда Перъ отдается своей фантазіи, онъ горитъ подлиннымъ вдохновеніемъ и на праздникѣ въ Гэгстадѣ онъ, конечно, долженъ быть выше всѣхъ остальныхъ. Недаромъ Сольвейгъ видитъ «печать Божьяго предопредѣленія» у него на челѣ и узнаетъ въ немъ своего избранника. Но смущенный, растерянный Леонидовъ дѣйствительно жалокъ, когда тѣшить насмѣшливую толпу своими розсказнями и сознание дѣйствительности ни на минуту не покидаетъ его.

Встрѣча съ Сольвейгъ, которая раскрываетъ Перу подлинный смыслъ земного событія и предопредѣляетъ всю его дальнѣйшую судьбу, не ображаетъ его на сценѣ, и благовѣсть воскресенія не звучитъ въ его тихихъ словахъ: «какая свѣтлая!».

Леонидовъ не чуетъ сокровеннаго закона души Пера, но тамъ, гдѣ герой Ибсена отдается жизненной борьбѣ, художественный темпераментъ артиста находитъ вѣрный путь. Леонидовъ умѣетъ быть естественнымъ въ мірѣ народной легенды. Его немного смущенное любопытство на пиру у Доврскаго дѣда, чувственное увлеченіе горными дѣвами и изступленная

борьба съ Кривою плѣняють своей полной искренностью. Еслибъ артистъ сумѣлъ пробудить въ себѣ вѣру въ погубленныя силы Пера, постигъ бы смятенную душу вѣчнаго странника земли, онъ, быть можетъ, создалъ бы чудесный образъ не познавашаго себя человѣка. Но, по слову самого Ибсена, онъ хотѣлъ лишь того, что «долженъ былъ хотѣть», и остался въ предѣлахъ внѣшнихъ, доступныхъ формъ народной легенды.

«Дѣвушка съ золотыми косами», лучезарная Сольвейгъ свершила въ театрѣ тотъ же путь, какъ и Перъ. Чистая мадонна, почти безплотная «женщина», вѣстница небеснаго милосердія претворилась въ строгую дѣвушку-сектантку, хозяйственно уютную хранительницу домашняго очага. Въ тихомъ замедленномъ голосѣ г-жи Коренева слышатся отзвукъ тѣхъ наивныхъ интонацій, которыя когда-то такъ радовали въ тургеневскихъ пьесахъ, въ ея безшумной походкѣ, чуть-чуть угловатыхъ движеніяхъ чувствуется стыдливая и замкнутая душа и въ глазахъ ея свѣтится суровая правда. Лучистое сіянье вѣчной радости не озаряетъ ея трудный путь самоотреченья и свѣтлый праздникъ небесной любви не слышится въ ея нѣжныхъ словахъ:

«Ты пѣсною дивной сдѣлалъ жизнь мою».

Такая Сольвейгъ быть можетъ прекрасна, но не въ ней воплощается женское начало у Ибсена. Г-жа Коренева все время точно нащупываетъ путь, осторожно и робко ступаетъ впередъ, какъ бы скользя по хрупкой корѣ льда. Ея интонаціи бережны и неволью поверхностны, ея жестъ неуверенъ, почти испуганъ и въ глазахъ ея тревожный вопросъ. Не чувствуется силы, твердо знающей путь, нѣтъ широкаго потока вѣры и любви, который помогаетъ ей привести заблудшагося человѣка къ спасительной цѣли. Коренева не поетъ пѣснь небеснаго всепрощенія, она осторожно читаетъ ее подъ дивную музыку Грига. И слушая влекущую мелодію, страстно хочется услышать живое яркое слово, уловить безконечную нѣжность просвѣтленной души и приобщиться къ таинству любви и Искупленья.

Только въ моментъ предсмертнаго освобожденія свершается это

чудо на сценѣ. Перъ вспоминаетъ далекую Сольвейгъ и тяжелый гранитъ земныхъ скалъ становится тоньше, прозрачнѣе. Сквозь сѣрыя горы начинаютъ просвѣчивать нѣжныя линіи озаренныхъ солнцемъ деревьевъ, откуда то несетъ мучительно радостная пѣснь любви и глазамъ человѣка предстаетъ тихая избушка вѣрной Сольвейгъ. Все побѣднѣ звучитъ пѣснь Милосердія, ближе и ближе нѣжная Сольвейгъ и у груди женщины человѣкъ наконецъ находитъ вѣчный, радостный покой.

Спи, усни, ненаглядный ты мой.
Буду сонъ охранять сладкій твой!

Вдохновенная музыка Грига, таинственная красота живописныхъ откровеній Рериха и чуткая одухотворенность артистическаго исполненія сливаются тутъ въ одинъ волшебный аккордъ, создавая моментъ чистаго, почти религіознаго восторга.

Міръ народной сказки воплотился на сценѣ, не утеравъ своей дѣтской прелести, не загрязнивъ своей наивной символики мишурою феерическаго зрѣлища. Рерихъ, всю жизнь грезившій о скандинавской легендѣ, одѣлъ поэму Ибсена въ пеструю радость плѣнительной сказки. Точно въ царствѣ мечты, грезились эти милыя избушки съ затѣйливыми коньками, эти ласковые извивы прозрачной рѣки, эти широко раскинувшіяся, мѣняющія окраску, мощныя горы. Когда Перъ, шутя, сажаетъ мать на покрытую дерномъ крышу и бѣдная, испуганная старушка, ворча и зовя на помощь, старается спрыгнуть внизъ, кажется, будто неожиданно раскрылась страница давно забытой дѣтской книжки и вспомнились утерянныя наслажденія безхитростнаго народнаго юмора. Милая старушка Озе въ своемъ желтомъ платѣ и зеленой косынкѣ, съ суетливыми быстрыми движеніями, добрымъ сморщеннымъ личикомъ и срывающимся тонкимъ голоскомъ кажется такой знакомой, точно это она рассказывала намъ въ дѣтствѣ увлекательныя исторіи. Маленькая, беспомощная, тщетно старающаяся быть сердитой, стыдливо ласковая, она кажется олицетвореніемъ непосредственной материнской любви. Когда, утомленная горечью жизни, она

засыпаетъ подъ сладостную сказку любимаго сына, и вѣрный конь творческой фантазіи уноситъ ее подъ умиротворяющіе звуки далекой музыки въ обитель вѣчной радости, въ волшебный дворецъ Соріа-Моріа, невольно вѣрится, что апостоль Петръ широко распахнетъ предъ ней двери рая и признаетъ, что «въ цѣломъ мірѣ честнѣе, добрѣе не сыщешь души ни одной». Подъ звуки утѣшительной сказки все короче и короче ея хриплое дыханье, все безмятежнѣе и безмятежнѣе выраженіе ея лица, съ котораго постепенно сходитъ житейская забота, и жизнь замираетъ вмѣстѣ съ послѣднимъ словомъ вѣчной сказки земли. Дѣтская яность дарованія г-жи Халютиной помогла ей слиться съ ибсеновскимъ образомъ такъ безраздѣльно, что видѣвшіе ее не смогутъ вообразить Озе иною, чѣмъ показала намъ артистка.

Чудесная рамка декораціи съ привѣтливимъ свѣтомъ очага, старинной, задернутой пологомъ кроватью, создаютъ ласковую семейную обстановку. Художникъ сумѣлъ передать уютное настроеніе безхитростной души Озе въ той мирной, низенькой комнаткѣ, гдѣ навѣки затихаетъ ея горестная жизнь.

Съ необычайной чуткостью Рерихъ воскресилъ на сценѣ всѣ старые образы норвежскаго эпоса. Пиръ у Доврскаго дѣда въ тинистомъ убѣжищѣ троллей вызываетъ почти гадливое омерзенеіе. Склизіе, холодные, гладкіе камни, по которымъ невольно скользя все ниже и ниже, отвратительно липкіе, тихо шевелящіеся шупальцы рукъ, которыя торчатъ изъ всѣхъ разсѣлинъ, щекочущее похрюкиванье мягкихъ, влажныхъ, противно подрагивающихъ зеленыхъ чудищъ съ нелѣпо торчащими угловатыми затылками и раскосыми, точно приклеенными снаружи точками глазъ—вся эта склизкая нечисть, безшумно копошащаяся въ мутныхъ низинахъ, необычайно ясно рисуетъ міръ гаденькихъ желаній, міръ мелкой пошлости, таящейся въ безвольной душѣ сбившагося съ дороги лутника.

Чувственное сладострастіе одичалой плоти вдохновенно выражено въ дикой пляскѣ изступленныхъ дѣвушекъ на багровомъ фонѣ давящихъ мертвенныхъ скалъ. Вспышки яркихъ развѣвающихся юбокъ, заунывно-

страстные вопли, далекий раскат глухого эхо, жалкая фигура Пера, увлекаемого въ хаосъ женскихъ тѣлъ куда-то въ темноту, создаютъ жуткую картину разнузданнаго грѣха.

Съ большой смѣлостью театръ рѣшился поставить сцену съ Кривой въ абсолютной тьмѣ. Несется бурная мелодія Грига, туманно рисуется бѣлая фигура борющагося Пера, глухо звучитъ придушенный голосъ Великой Кривой компромисса и только при звонѣ колоколовъ внезапно разсѣивается мракъ, все исчезаетъ, и яркій электрической свѣтъ точно пробуждаетъ зрителя отъ кошмарнаго сна.

Московскій Художественный театръ, отказавшійся отъ чорта «Братьевъ Карамазовыхъ», доказалъ своей постановкой «Перъ Гюнта», что всѣ личины Лукаваго могутъ ожить въ театральномъ озареніи. Черная узкая личина Худошаваго, появляющаяся то въ кругломъ отверстіи корабельнаго окна, то въ щели дверей,—бѣлая, точно мучнистая маска «пуговочника», добродушно несуразная фигура Доврскаго дѣда кажутся почти естественными, оставаясь на грани символики и сценической правды.

Но тамъ, гдѣ сказка легенды смѣняется сказкой жизни, Московскій Художественный театръ теряетъ чутье и сбивается съ вѣрнаго пути. Картины блужданій Пера объединены у Ибсена въ одно дѣйствіе и составляютъ общую слитную картину «хожденія души по мукамъ», туманную, точно проносащуюся гдѣ-то вдаль. Тутъ не нужно яркихъ деталей, рѣзкихъ граней. Все время должно чувствоваться, что все это призрачное, не настоящее, и что подлинная жизнь Пера въ далекой странѣ животворящей любви.

Въ театрѣ блужданіе Пера по землѣ за болотнымъ огонькомъ случайныхъ желаній распалось на рядъ внѣшне занятныхъ эпизодовъ и обиліе ненужныхъ подробностей, подчеркнутость сценическаго изображенія заставили многихъ думать, будто въ этихъ картинахъ подлинное значеніе пьесы. Критика успѣшила обвинить автора въ разбросанности фабулы, въ отсутствіи драматической экономіи, а публика, утерявъ руководящую нить, впала въ полное и безнадежное недоумѣніе. Искусство режиссера

впечатлѣнія сезона.

должно было бы показать замкнутый кругъ жизни, пройдя который Перъ приходитъ къ исходному пункту, но приходитъ усталый, израсходованный:

«Я значить могъ бы съ равнымъ результатомъ
Весь вѣкъ свой въ Рондахъ просидѣть за печкой!»

Такъ режиссера долженъ былъ найти вѣрный путь для сценическаго воплощенія основной мысли драмы и при меньшей детализаціи отдѣльныхъ сценъ не понадобились бы досадныя искажающія купюры.

Но и въ чисто театральномъ смыслѣ картины эти не передали настроеній Пера.

Пустынная мѣстность въ Марокко съ непонятно нарисованными на пескѣ огромными синими цвѣтами и качающимися у лампы гамаками туристовъ не давала ни иллюзіи правды, ни красоты художественнаго истолкованія.

Въ сценѣ «пророка» Пера съ дѣтскими пустыми ожилъ старый театральный востокъ: тѣ же ползающія ницъ рабыни, та же условно страстная пляска рабыни, тотъ же давно знакомый, спокойно развратный падишахъ. Эти согнутыя подъ угломъ кисти рукъ у Анитры сладострастные извивы ея стянутой шарфомъ фигуры, сгущенный эротизмъ интонацій и жестовъ слишкомъ внѣшне рисуютъ капризную мечту Пера. Личный темпераментъ г-жи Кооненъ придаетъ привлекательность и красоту образу хитрой и чувственной дѣвушки, но это не спасаетъ всю сцену отъ непріятнаго привкуса опереточной «пряности».

А комическая похотливость приплясывающаго старичка, почему-то введенная г. Леонидовымъ, совершенно искажаетъ образъ ибсеновскаго героя. У Ибсена Перъ, какъ всегда, не замѣчаетъ дѣйствительности и, увлеченный своей фантазіей, искренно видитъ въ «гусынѣ» Анитрѣ плѣнительное воплощеніе «вѣчно-женственнаго».

Технически блестяще поставлена сцена кораблекрушенія, гдѣ путемъ колеблющихся на стѣнѣ тѣней, дрожанія фонаря и видимыхъ черезъ окно всплесковъ пѣнящагося моря удалось создать полную иллюзію бури.

Постановка «Перъ Гюнта» лишній разъ доказала, что для Московскаго Художественнаго театра нѣтъ ничего, технически неосуществимаго. Самыя сложныя, прихотливыя формы авторской фантазіи театр сумѣетъ передать въ яркихъ, вполне понятныхъ образахъ. Реальная, осязаемая одежда мысли всегда будетъ плѣнять вдохновенной красотой и изысканностью на сценѣ Московскаго Художественнаго театра. Но внутренняя правда произведенія, оживляющая плотскую форму, часто проходитъ неузнанной москвичами и въ торжествующемъ успѣхѣ внешней красоты гаснетъ свѣтъ идейной сущности.

Принцъ невѣдомаго царства, «пасынокъ Божій на землѣ» Перъ Гюнтъ прошелъ неузнаннымъ среди ликующихъ привѣтствій своему житейски непритязательному двойнику.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

≡ ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ ≡

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

Издаваемый т-вомъ М. С. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НОМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. ИЛЛЮСТР. СТАТЬИ по вопросамъ литературы, науки и библиографіи. 2. ЛИТЕРАТУРНЫЯ ВОСПОМИНАНІЯ и биографіи, съ портретами, автографами и пр. 3. КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ о новыхъ книгахъ и новыхъ течен. въ литерат. въ Россіи и за границею. 4. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЯ ИЗСЛѢДОВАНІЯ. 5. СТАТЬИ ПО ТЕХНИКѢ ЧТЕНІЯ. 6. ОБЗОРЪ текущей литературы русской и иностранной. 7. ИЛЛЮСТРАЦІИ: снимки съ выдающихся книгъ, портреты, виды, библиотечные знаки, каррикатуры и пр. и пр. | <ol style="list-style-type: none"> 8. ХРОНИКА литературнаго міра въ Россіи. 9. РУССКІЯ КНИЖНЫЯ НОВОСТИ. 10. ВѢСТИ изъ Франціи, Германіи, Англіи и др. странъ. 11. РОССИКА (свѣдѣнія о переводахъ по иностран. яз). 12. НОВОСТІ по библиот. дѣлу и библиографіи. 13. ОТЗЫВЫ И РЕЦЕНЗИИ о новыхъ книгахъ. 14. СПРАВКИ, касающіяся книгъ. 15. ЕЖЕМѢСЯЧНЫЕ КАТАЛОГИ новыхъ книгъ русскихъ, французскихъ, немецкихъ, английскихъ. 16. БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЯ ИЗВѢСТІЯ. |
|--|---|

ПРИЛОЖЕНІЯ: Систематическіе каталоги по разнымъ отраслямъ знаний, общимъ и специальнымъ, иллюстрированные проспекты новыхъ книгъ, анкеты по вопросамъ, касающимся чтенія литературы и пр.

1 р. Годовая подписная цѣна «Извѣстій по ЛитературѢ» и «Вѣстника
:: :: Литературы» съ доставкой и пересылкой :: :: **1 р.**
Съ пересылкой за границу—1 р. 50 к. (= 4 франка).

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гост. Дворъ, 13 и 2) Кесей пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Джамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22. д. Чижова и Нурындиной (противъ университета).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на ежемѣсячный литературно-художественный и общественный журналъ

2-й годъ изданія.

„ПУТЬ“

2-й годъ изданія.

подъ редакціей И. А. Бѣлоусова.

Въ журналъ участвуютъ: Н. Ашукинъ, И. А. Бунинъ, Ю. А. Бунинъ, И. А. Бѣлоусовъ, Н. Бернеръ, А. А. Бартевъ, Андрей Волконскій, Г. Вяткинъ, Ю. А. Веселовскій, Ю. Васильевъ, И. А. Данлинъ, художникъ В. И. Денисьевъ, В. Е. Ермиловъ, Д. Я. Голубевъ, А. Е. Грузинскій, М. П. Гальперинъ, Максимъ Горькій, Л. Гальберштадтъ, Сергій Глаголь, В. І. Дмитриева, С. Д. Дрожжинъ, Л. Зильовъ, А. Замиратовъ, Н. Киселевъ, Марія Криницкій, М. М. Космодамианскій, Н. А. Крашенинниковъ, композиторъ Б. Красинъ, А. А. Коринфскій, В. Н. Ладыженскій, Б. Лазаревскій, В. В. Муйжель, Н. Мѣшовъ, С. С. Мамонтовъ, И. А. Новиковъ, Н. В. Некрасовъ, И. И. Поповъ, И. Е. Рѣпинъ, С. Разумовскій, скульпторъ И. Ф. Рахмановъ, Д. М. Ратгаузъ, М. Сандомирскій, Ив. Сазановъ, А. Серафимовичъ, Ю. В. Соболевъ, Н. Н. Степаненко, П. Сухотинъ, С. Т. Семеновъ, Сниталецъ (Петровъ), Н. Д. Телешовъ, Н. Тюринъ, П. и З. Тулубъ, А. М. Федоровъ, Е. Н. Чириковъ, Ада Чумаченко, В. Е. Чешихинъ (Ч. Вѣтринскій), И. С. Шмелевъ, Е. Экъ, Г. Яблочковъ и др.

Годовые подписчики получаютъ безплатную премію:

—==== „ДОРОГІЯ МѢСТА“ —====

альбомъ снимковъ и статей, посвященныхъ дорогимъ мѣстамъ русской литературы: Пушкинскій уголокъ, Пушкинъ въ Гурзуфѣ, въ Астафевѣ, на могилѣ Грибодова; Лермонтовскій домикъ въ Пятигорскѣ; Васильевка (на родинѣ Гоголя); въ Спасскомъ (у Тургенева); на родинѣ Кольцова, Никитина; на могилѣ Шевченко; Амбраццово (имѣніе Аксаковыхъ); на дачѣ и на могилѣ Чехова; Ясная Поляна.

Въ истекшемъ году въ журналѣ „ПУТЬ“ среди другихъ произведеній были напечатаны вещи слѣдующихъ авторовъ:

Максима Горькаго, Ивана Бунина, Ильи Рѣпина, Е. Чирянова, И. Бѣлоусова, В. Гофмана, И. Шмелева, Н. Д. Телешова, Снитальца, И. И. Попова, Л. Гальберштадта, Б. Лазаревскаго, С. Семенова, А. Коринфскаго, С. С. Мамонтова, Д. Ратгауза, К. Фофанова, В. Чешихина (Вѣтринскаго), Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева, Н. Бернера, А. Чумаченко, Н. Львовой, М. Гальперина, С. Дрожжина, Н. Ашукина, Ю. Веселовскаго, П. Тулуба, М. Новиковой, А. Замиратова, Г. Виткина, М. Сандомирскаго, П. Сухотина, В. Вѣтеницаго и мн. др.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

Вступая во второй годъ изданія, журналъ значительно расширяетъ свою программу и помимо обычныхъ отдѣловъ вводитъ слѣдующіе новые:

I. ИЗЪ ДНЕВНИКА

(мысли и впечатлѣнія)

живой отклики на всѣ выдающіяся явленія литературно-художественной и общественной жизни.

II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВЪ.

Воспоминанія, замѣтки и сообщенія о жизни и дѣятельности литераторовъ, художниковъ, артистовъ и общественныхъ дѣятелей.

Этотъ отдѣлъ будетъ иллюстрированъ портретами, снимками съ картинъ изъ жизни писателей и артистовъ, снимками съ автографовъ—писемъ, рукописей и пр.

Редакція отводитъ также широкое мѣсто статьямъ критическимъ, освѣщая текущій литературный моментъ въ цѣломъ рядѣ атеодовъ и характеристикъ о нашихъ современникахъ и въ ежемѣсячныхъ обзорахъ всѣхъ выдающихся явленій въ области литературы; историко-литературныя изслѣдованія коснутся прошлаго родной литературы; статьи по вопросамъ театра, музыки, живописи будутъ печататься неріодически и дадутъ обобщающую картину теченій современнаго искусства.

Отдѣлы—общественный (обзоры русской и заграничной жизни) и научный будутъ значительно расширены.

Въ распоряженіи редакціи для ближайшихъ №№ журнала имѣются произведенія слѣдующихъ авторовъ:

И. А. Бунина, А. Федорова, Марка Криницкаго, И. Бѣлоусова, И. И. Попова, Н. В. Некрасова, Л. И. Гальберштадта, И. Шмелева, Н. Телешева, С. С. Мамонтова, Н. Тимовскаго, С. Гусева-Оренбургскаго, И. Новикова, Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ—3 руб., на 1/2 года—1 руб. 50 коп., на 4 мѣс.—1 руб. съ перес. и дост. За границу—вдвое. Цѣна отдѣльн. №—35 коп. Съ пересылкою и въ провинціи—40 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ, кромѣ редакціи и конторы, въ конторѣ Н. Печковской—Москва, Петровскія линіи, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ редакціи: Москва, Соколиная улица, домъ 22. Телефонъ 89-54.

Редакторъ-издатель И. А. Бѣлоусовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ.

XXXVII ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

„ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО“.

ДВА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ЖУРНАЛА ДЛЯ ДѢТЕЙ И ЮНОШЕСТВА,

основанные С. М. Макаровой и издаваемые подъ редакціей П. М. Ольхина.

ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-ГО НОЯБРЯ 1912 Г. — ПЕРВЫЕ №№ ВЫСЫЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО.

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

МЛАДШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 5 до 9 лѣтъ) получаютъ

— 52 №№ и 48 премій, —

въ числѣ которыхъ:

- БОЛЬШАЯ СТѢННАЯ КАРТИНА изъ дѣтской жизни художн. *К. Фрѣшля* «Именинный подарокъ», исполненная хромолитографіей въ 24 краски.
- 12** ЗАНИМАТЕЛЬНЫХЪ ИГРЪ, работъ, рукодѣлій и т. п. для вырѣзыванія и склеиванія, въ видѣ раскрашенныхъ и черныхъ листовъ, а именно:
«Копилка для денегъ». «Кукольный домикъ». «Мельница». «Будка для часовъ». «Лошадь-качалка». «Утинное озеро». «Пожарная каланча». «Рыцарскій замокъ». «Дядя Помъ». «Приданое для куклы». «Большіе глаза». «Игра «Беуракъ».
- 6** ТАБЛИЦЪ «ЗВѢРИНЕЦЪ ВЪ КАРТИНКАХЪ», для рисованія и раскрашиванія.
- 12** ИЛЛЮСТР. КНИЖЕКЪ разсказовъ, повѣстей, сказокъ, шутокъ и пр. для маленькихъ дѣтей, въ числѣ которыхъ:
«Смѣшная малютки». Шутки и прибаутки *Л. А. Чарской*. «Мишка Топтыгинъ и его семейство». *Евг. Шведера*. «Звѣрьки-проказники». Разск. въ стих. *В. Мазуркевича*, съ рис. *А. Рабе*. «Наша мамуся». Сборникъ стихотвор. про маму. Составилъ *И. И. Гурвичъ*, съ карт. «Жизнь бабочки», *А. Умнова*, съ рис. автора. «Фиделька». Песка-монологъ, *В. Цѣховской*.
- 12** ВЫП. ИЛЛЮСТР. ИЗДАНИЙ «Новыя путешествія Мурзилки и его товарищей—лѣсныхъ человѣчковъ», съ мног. иллюстр. *П. Кокса*.
- 12** ВЫП. «МАЛЕЦКІЙ БОТАНИКЪ». Увлечательные популярныя разск. изъ жизни растений, *Х. Брюнинга*, съ многими иллюстр.
- 4** ТАБЛИЦЫ «ЖИВОПИСЬ БЕЗЪ КРАСОКЪ». Поучительное развлеченіе для маленькихъ дѣтей.
- 10** ВЫП. «ЗНАМЕНИТЫЕ РУССКІЕ МАЛЬЧИКИ», составлены для дѣтей младшаго возраста *Вик. Русаковымъ*, съ портр. и иллюстр. (Новая серія).
- 4** ТЕТРАДИ «ШКОЛЫ РИСОВАНІЯ». Проф. *А. Л. Зона*. (Новая серія).
- 6** ТЕТРАДЕЙ «МОЯ ПЕРВАЯ КНИГА ОБО ВСЕМЪ». Энциклопедія дѣтскихъ знаній. Сост. *М. Л. Лятскій*. Съ иллюстраціями.
«Голоса звѣрей». Веселая игра для дѣтей. «Подвижной вѣчный календарикъ», для вырѣзыванія и склеиванія. «Пѣсенки малютки», сборникъ сост. *Л. Ф. Энгельсмъ*, и мног. друг.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

СТАРШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 9 до 14 лѣтъ) получать

—== 52 №№ и 48 премій, ==—

въ числѣ которыхъ:

ЦАРСТВО БАБОЧЕКЪ. Альбомъ изъ 12 таблицъ нъ краскахъ, съ объяснительнымъ текстомъ проф. *А. Берлина*.

12 вып. «ПИСЕМСКІЙ ДЛЯ ДѢТЕЙ». Собрание избранныхъ сочиненій знаменитыхъ писателей подъ ред. *Н. Лернера*, съ иллюстраціями.

4 вып. «АЛЬБОМЪ МОНЕТЪ», съ объяснит. текстомъ *М. Васильевского*.

6 вып. «ПЕТЕРБУРГЪ ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Достопримѣчательности столицы въ описаніяхъ и картинкахъ, сост. *С. Карѣевъ*.

6 вып. «МОСКВА ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Составилъ *Сергій Карѣевъ*.

3 вып. «АЛЬБОМЪ МЪТОКЪ И УЗОРОВЪ ДЛЯ ВЫШИВАНІЯ» русскихъ и французскихъ буквъ, монограммъ и вензелей.

8 вып. «ИСТОРІЯ КНИГИ ВЪ РОССІИ», сост. *С. Ф. Либровичъ*, съ мног. иллюстр.

6 вып. «НАСТОЯЩІЙ РОБИНЗОНЪ». *А. Е. Разина*, съ рисунками.

«25 комнатныхъ игръ для дѣвочекъ и мальчъ», сост. *Вадимъ Радецкій*, съ рис. «Тетрадь для записи наблюд. надъ природою». Съ объяснительнымъ текстомъ и руководящею статьею *М. Владимірова*.

10 вып. «РУССКІЯ СВѢТИЛА НАУКИ». Биографич. очерки *Виктора Русакова*, съ портретами и рис.

6 книжечкѣ «БИБЛИОТЕКИ ПОЛЕЗНЫХЪ СВѢДѢНІЙ» для юношества, съ иллюстр., а именно:

«Какъ плести самой кружева». «Какъ жить, чтобъ здоровымъ быть». «Какъ самому переплестъ книги». «Какъ сдѣлать самому фотографической аппаратъ». «Какъ устроить свою домашнюю библиотечку». «Какъ самому устроить аквариумъ».

«ЯПОНСКІЕ ШАХМАТЫ», съ таблицею и фигурами для вырѣзыванія и склеиванія и объяснительнымъ текстомъ.

6 вып. «ВЕЛИКІЕ МІРА». Галерея историческихъ лицъ, въ повѣствовательныхъ очеркахъ *М. А. Лятскаго*. Съ портретами, снимками съ картинъ и пр.

12 вып. «КНИГИ ЧУДЕСЪ», *Наганиэля Готорна*, съ иллюстр. *Гранвилля* и другихъ художниковъ (Новая серія).

«СПУТНИКЪ ШКОЛЫ». Календарь и записная книжка для учащихся на 1913—14 учебн. годъ въ изящномъ коленкоровомъ переплетѣ и мног. друг.

Кромѣ того, при каждомъ изданіи будутъ высылаться «ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ» и «ДѢТСКІЯ МОДЫ», а также будетъ выдана книга «ПЕРВАЯ ПОМОЩЬ БОЛЬН. РЕБЕНКУ».

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА каждаго изданія «Задушевнаго Слова», со всѣми объявленными преміями и приложеніями, съ доставкой и пересылкой.—за годъ **ШЕСТЬ руб.**

Допускается разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февраля и 3) къ 1 мая—по 2 руб.

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „Задушевнаго Слова“, при книжн. магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ—С.-Петербургъ: 1) Гости. Дворъ, 18. или 2) Невскій, 13.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1913 годъ (8-й годъ изданія журнала)

на единственный въ Россіи двухнедельный

Художественно-Литературный и научный журналъ съ роскошными карт. въ краскахъ по образцу лучш. загранич. изданій

ПРОБУЖДЕНІЕ

Девизъ изданія 1913 г.: „дать только прекрасное“.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: Романы, повѣсти и рассказы. Стихотворенія. Очерки изъ исторіи и исторіи литературы. Фельетоны. Сатирическіе и юмористическіе рассказы. Критика, живопись, скульптура, театр и музыка. Путешествія. Этнографическіе очерки. Записки и воспоминанія. Научныя и политическія статьи. Вопросы гигиены и физическаго развитія. Вопросы воспитанія. Изящныя работы. Охота, Спортъ. Пьеса для любительскихъ спектаклей. Ноты. Домашнія занятія, игры и развлечения. Библиографія.

Постоянное участіе выдающихся русскихъ писателей.

Небывалый успѣхъ журнала, опредѣлившійся въ громаднѣйшемъ количествѣ постоянныхъ подписчиковъ, даетъ возможность въ 1913 году печатать журналъ на еще болѣе дорогой бумагѣ, увеличить его объемъ, форматъ книгъ и выдать рядки по изяществу, весьма цѣнныя литературныя и художественныя приложенія.

Подписавшіеся на 1913 годъ получаютъ (1-го и 15-го числа каждаго мѣсяца):

24 РОСКОШНЫХЪ ВЫПУСКА Художественно-Литературнаго и Научнаго журнала по образцу лучшихъ заграничныхъ изданій, въ великолѣпныхъ тисненыхъ обложкахъ.

60 КАРТИНЪ: автотипій въ краскахъ, на паспарту, олеографій, портретовъ.

12 ИЗЯЩНЫХЪ КНИГЪ избранныхъ и новыхъ рассказовъ любимыхъ русскихъ писателей съ портретами, въ художественныхъ обложкахъ.

БУДУТЪ ВЫДАНЫ СОЧИНЕНІЯ:

АВЕРЧЕНКО, Д. Т. — ГИФИТЕАТРОВА, А. В. — АРЦЫБАШЕВА, М. П. — БУДИЩЕВА, А. Н. — ГУСЕВА-ОРЕНБУРГСКОГО, С. И. — ИЗМАЙЛОВА, А. А. — КУПРИНА, А. И. Новые рассказы. — МАМИНА-СИБИРЯКА, Д. Н. — ПОТАПЕНКО, И. Н. и друг. новые рассказы. — СКИТАЛЬЦА (ПЕТРОВА, С. Г.). — ТИХОНОВА, Вл. А. — ШЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ, Т. Л.

6 КНИГЪ проф. П. Кудрявцева РИМСКІЯ ЖЕНЩИНЫ иллюстрир. картинами знаменитыхъ художниковъ: Альма Тадема, Семирадскаго и др. Красив. изданіе.

4 КНИГИ собранія сочиненій Ф. НИЦШЕ „ТАКЪ ГОВОРИЛЪ ЗАРАТУСТРА“ съ портретами и критико-біографическимъ очеркомъ Г. Файншгера.

ЦѢННЫЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРЕМІИ:

ВОЛНЫ ИГРАЮТЪ (ДИМФЫ) **РОСКОШНОЕ ПАНО**
Картина въ краскахъ для гостиной зна- въ краскахъ для столовой „ФРУКТЫ“
менит. худож. А. Либшера. Разм. 37 * 78. художника І. Альбусера. Разм. 33 * 79.

Стоимость этихъ картинъ въ художественныхъ магазинахъ 25 руб. Работа поставщиковъ Двора Его Импер. Величества Голіке-Вильборгъ.

ИЗЯЩНЫЙ БЮВАРЬ СЪ ОТКРЫТЫМИ ПИСЬМАМИ

для украшенія письменнаго стола, съ имитацией на муаровыхъ крышкахъ серебряной доски и барельефа статуи Антокольскаго „ІОАННЪ ПРОЗНИЙ“.

Пробный № высылается за 35 коп. почтовыми марками.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ (безъ доставки) 7 р.; съ доставкой и пересылкой 8 р.; на полгода 5 р.; на 3 мѣсяца 3 р. За границу 10 руб.

Редакція журнала «ПРОБУЖДЕНІЕ», С.-Петербургъ, Невскій пр., 114.

Редакторъ-издатель **Н. В. Корецкій**.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА съ 1-го октября на 1912/1913 г.
на еженедельникъ

„ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ“

ЕЖЕНЕДЕЛЬНОЕ ОБОЗРѢНІЕ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ.

изд. въ С.-Петербургѣ при ближайшемъ участіи

проф. М. М. Ковалевскаго (чл. Г. С.) и Р. М. Званка

и сотрудничествѣ: С. В. Аникина, проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсенева, В. Базарова, Ф. Д. Батушкова, акад. А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, Н. Д. Бернштейна, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ, чл. Рейхстага), проф. В. М. Бехтерева, І. М. Бинермана, П. Д. Боборыкина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, проф. Родольфа Брода (Парижъ), директоровъ «Документовъ Прогресса», И. К. Брусиловскаго, А. Н. Брянчаинова, О. Е. Бужанскаго, А. Н. Быкова, А. М. Бѣлова, Виктора Вальтера, Л. Василевскаго (Плохочаго), проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), С. А. Венгерова, акад. В. И. Вернадскаго, проф. А. Н. Веселовскаго, Н. А. Виташевскаго, В. В. Водозовова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, акад. И. Я. Гинцбургъ, А. Г. Горнфельда, Максима Горькаго, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гросмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. И. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), Я. И. Душечкина, И. В. Жилкина, П. И. Звѣздича (Вѣна), Ст. Ивановича, Г. Б. Ительсона, проф. Н. И. Карѣва, К. Р. Качоровскаго, А. А. Корнилова, Н. И. Коробки, Д. М. Нойгена, проф. В. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, Е. Д. Усуквой, проф. І. М. Кулишера, Д. А. Левина, Р. Г. Лембертъ, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. И. В. Луничкаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, Л. Мартова, проф. И. И. Мечникова (Парижъ), Н. А. Морозова, С. Мстиславскаго, М. П. Невѣдомскаго, Вас. И. Немировича-Данченко, К. М. Оберучева, проф. Д. Н. Освянино-Кузиковскаго, проф. И. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Н. М. Осиповича, Л. Ф. Пантелеева, проф. Л. І. Петракичскаго, проф. А. Л. Погодина, Г. Я. Полонскаго, проф. А. С. Посникова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), Н. Н. Рахманова, проф. Н. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, Н. А. Рубанина, Н. С. Русанова, А. С. Рѣдько, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, М. Н. Соболева, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), М. Г. Сырина, В. Г. Тана (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. Ф. Тотоміандца, кн. Е. Н. Трубецкаго, проф. М. И. Туганъ-Барановскаго, кн. Г. М. Туманова, А. В. Тирковой, М. Л. Усова, Г. А. Фальборка, Д. В. Философова, проф. М. И. Фридмана, М. Л. Хейсина, Н. Череванина, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. Л. А. Чугаева, Г. И. Чулова, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса (Парижъ), М. И. Шефтеля, П. Ю. Шмидта, И. И. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. О. Эфруссис, П. С. Юшневича и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ: „Les Documents du Progrès“ (Парижъ), „Progress“ (Лондонъ), „Dokumente des Fortschritts“ (Берлинъ).

ВЪ ПРОГРАММУ «ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ» ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада. 2) Обзоръ событийъ послѣдней недели, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская и иностранная библиографія, 8) Журналь журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетоны.

Подписка принимается съ 1-го числа каждого мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и доставк.: на 1 г.—5 руб., на $\frac{1}{2}$ г.—2 р. 75 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 50 к., на 1 мѣсяць—50 коп., отд. номеръ 15 коп. За границу: на 1 г.—7 руб., на $\frac{1}{2}$ г.—3 р. 50 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 75 к., на 1 мѣсяць—60 коп.

Льготная подписка для священниковъ, учителей, учащихся, крестьянъ и рабочихъ при подпискѣ на годъ: 4 р. въ годъ и расценка платежа на 3 срока: 1 р. 50 к. при подпискѣ, 1 р. 50 к.—черезъ $\frac{1}{2}$ года и 1 р.—черезъ 3 года.

Подписка принимается въ главной конторѣ «Запросовъ Жизни»—С.-Петербургъ, Николаевская ул., д. 37, въ почтовыхъ отдѣленіяхъ и въ книжныхъ магазинахъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Э. Ашкинази*—«Мистерія, драма и моралитетъ»; *Julius Bab*—«Новыя теченія въ нѣмецкомъ театрѣ»; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ единствъ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *А. Я. Левинсонъ*—«О старомъ и новомъ балетѣ»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Россіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Филофова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ромъ я ни обращалась къ нимъ, они не отвѣчали. Сначала я не обратила на это вниманія. Въ уборную, бывало, кто-нибудь придетъ поболтать,—тутъ ни души, словно я—зачумленная. Только 3 человѣка отнеслись ко мнѣ радушно. В. И. Живокини, тотъ поцѣловалъ меня и сказалъ: «Умница, Сашенька, умница!» Дмитріевскій сказалъ: «Спасибо, Александра Ивановна, пора проучить этихъ подлецовъ. Какъ выйду на пенсію, убѣгу отсюда». Третій—М. Н. Владыкинъ.

Такъ какъ въ Вильно я не поѣхала, то и не знала, пригласятъ ли меня на слѣдующій 1868 г. годъ. Опять неожиданная помощь. Петръ Михайловичъ Щепкинъ пригласилъ жить вмѣстѣ на дачѣ въ Паркѣ. Я, сынъ, дочь и нянька за 25 р. въ мѣсяцъ. Въ это время скончалась Колосова. Въ газетѣ «Парусь», издаваемой Аксаковымъ, было написано, что Колосову можетъ замѣнить только Шубертъ, но «мы не знаемъ, служить-ли она». Видя, что мнѣ мѣсто очистилось, я подала прошеніе, даже на меньшихъ условіяхъ. Но мнѣ отказали, а министръ, говорятъ, взбѣился и сказалъ, что, если бы можно, не только въ театръ, но мимо театра меня не пускать.

Къ счастью, пришло приглашеніе изъ Вильны, и я вздохнула свободно. Однако, тутъ у меня явился страхъ за дочь. Начитавшись въ газетахъ о польскихъ неистовствахъ, я боялась, что по ненависти къ русскимъ поляки могутъ дѣвочкѣ причинить вредъ или обидѣть, какъ было въ Варшавѣ съ русскими дѣтьми. Я, было, не хотѣла ѣхать и думала, не удастся-ли найти мѣсто въ другую провинцію. Но тутъ меня выручилъ М. П. Щепкинъ, онъ предложилъ взять Зину къ себѣ. Я этому очень обрадовалась. Прислугу наняла въ Москвѣ, боясь польской; сдѣлала нѣсколько платьевъ, олять вошла въ долги и отправилась въ началѣ октября 1868 г. Съ этихъ поръ началось мое мыканье по провинціямъ.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Служба на провинціальной сценѣ въ 1868—1880 г.; русскій театръ въ Вильнѣ: директоръ графъ Ожаровскій, артисты Варламовъ, Большаковъ, Фанни Козловская, отношеніе къ театру публики; частный театръ въ Лѣсномъ подь Петербургомъ въ 1871 г.; театръ въ Саратовѣ, антрепренеръ Никитинъ; Казакъ; Орель; М. Г. Савина; П. А. Стрепетова.

Пріѣхавъ въ Вильну, явилась къ директору графу Ожаровскому и у него познакомилась съ другимъ директоромъ генераломъ Цейдлеромъ.

Виленскій театръ былъ казенный и находился подь управленіемъ нѣсколькихъ директоровъ, кстати сказать, безпрестанно смѣнявшихся. Я въ Вильнѣ прослужила три сезона въ разное время и при разныхъ управленіяхъ. Графъ Ожаровскій, по уму, образованію и умѣнью держать все въ порядкѣ, былъ лучше всѣхъ; наши же генералы, россійскіе, были одинъ глупѣе другого, что будетъ видно ниже.

Русскій театръ былъ насаженъ насильственно на иноземной почвѣ. Какъ мнѣ ни толковали, что Литва изстари русская и православная, но мнѣ это воочію не видно было.

Первое, что меня поразило, это масса жидовъ, и въ то же время обозлило: я видѣла грязь и ужающую бѣдность. Въ центрѣ города у Ратуши, изъ которой сдѣланъ театръ, мириада этихъ нищихъ съ мелкимъ товаромъ. Другая часть населенія—поляки, разоренные и покорные судьбѣ. Богатаго класса нигдѣ не видно было, ни на улицахъ, ни въ костелахъ: они или выѣхали, или попрятались. На стѣнахъ домовъ прибиты карточки, что говорить по польски запрещается. Я пріѣхала съ мыслью, что поляки злы, мстительны, начитавшись въ газетахъ о ихъ самоуправствѣ. Русское населеніе извѣстно, какое было: теперь это уже всплываетъ наружу. Есть еще въ окрестности старовѣрческія русскія деревни; мнѣ, къ сожалѣнію, не удалось тамъ побывать, но о нихъ общій отзывъ, какъ о разбойникахъ и конокрадахъ. Я потому пишу подробно о жителяхъ, что способная увлекаться, я сначала перенесла всю свою симпатію на поляковъ, но, проживши съ ними долгое время, оттолкнулась отъ нихъ и полюбила жидовъ. Не поляки собственно мнѣ гадки, а католики, т. е. польскіе католики.

Театръ въ Вильнѣ хорошенькій, но такой маленькій, что подобнаго я нигдѣ не видывала, да врядь ли и есть гдѣ подобный, развѣ въ уѣздныхъ городахъ у насъ, если есть тамъ театры. Сбору въ то время онъ давалъ 250 рублей. Поддерживался онъ субсидіями отъ города и правительства.

Труппа состояла изъ русскихъ пріѣзжающихъ и отъѣзжающихъ каждый годъ артистовъ и изъ мѣстныхъ поляковъ, которые не выѣхали послѣ возстанія и могли справиться съ русскимъ языкомъ.

Польская труппа до возстанія была, по отзывамъ, замѣчательная. Судя по старымъ афишамъ, репертуаръ состоялъ изъ лучшихъ французскихъ и польскихъ авторовъ. Въ то время, тоже судя по афишамъ, была и русская труппа, но какая-то жалкая; играли все воделли для начала и для конца; изъ большихъ пьесъ только и помню «Ревизора». Нѣкоторые польскіе артисты играли и въ русскихъ пьесахъ, но это совмѣстное участіе было только комедіей; русскіе были на послѣднемъ планѣ.

Послѣ возстанія приказано было играть только на русскомъ языкѣ, и осталось очень немного актеровъ поляковъ, кромѣ хора, который весь состоялъ изъ нихъ. Помню очень талантливаго комика и резонера Домбровскаго. Другіе второстепенные, но и къ дѣлу относились разумно, ничего не портили и учили добросовѣстно свои роли. Видно, что были въ хорошей школѣ. Остальные—все нашескіе. Варламовъ, тогда еще юноша, но подававшій большія надежды. Онъ имѣлъ много данныхъ, чтобы сдѣлаться замѣчательнымъ артистомъ; простота игры, наивность и бездна чувствъ!

Замѣчательный самородокъ былъ Большаковъ, къ сожалѣнію, рано погибшій отъ пьянства. Безъ всякаго образованія, изъ портновскихъ подмастерій. Не помню, какъ онъ очутился въ Гродно. Бѣдствовалъ, спалъ подъ мостомъ, наконецъ, попалъ въ театръ ламповщикомъ, выходилъ на выхода и иногда игралъ маленькія роли. Въ Вильнѣ, какъ я пріѣхала, онъ служилъ уже второй годъ.

Небольшого роста, сухой, съ тонкими чертами лица. Внѣ сцены онъ былъ хамоватъ, любилъ по старой привычкѣ сидѣть поджавши ноги калачикомъ; когда выпьетъ, становился дерзокъ. Но на сценѣ онъ преобра-

жался. Лицо его подчинялось всякой гримировкѣ, онъ былъ неузнаваемъ. Но, что всего удивительнѣе, его влекли роли, весьма серьезныя. «Скупой» Мольера, «Холостякъ» Тургенева и др.

Въ Виленскомъ театрѣ, особенно при графѣ Ожаровскомъ, было серьезное отношеніе къ дѣлу, да и польскіе артисты способствовали порядку. По-нашему, по-русски, второклассный и такъ называемый маленькій актеръ ужъ какъ будто не человѣкъ; да и самъ онъ не считаетъ себя помощникомъ въ общемъ дѣлѣ, а такъ — «ѣсть, молъ, нечего, такъ надо куда нибудь дѣваться».

Играли 5 разъ въ недѣлю, была оперетка—времени довольно для изученія ролей. Останься Большаковъ долше въ этой школѣ, онъ бы окрѣпъ: если кто и пилъ здѣсь, то внѣ театра, было какое-то самолюбіе. Попалъ Большаковъ въ провинцію, тамъ и утонуть въ винѣ!

Въ этотъ годъ наша труппа ѣздила играть въ Гродно, дирекція взяла тамошнюю субсидію съ тѣмъ, чтобы нѣсколько разъ въ мѣсяцъ давать тамъ представленія.

Болѣе выдающихся артистовъ Виленской труппы печатали въ афишѣ крупными буквами, въ томъ числѣ и Большакова. Я свидѣтельница, что сначала тамошніе удивились, что это тотъ самый Большаковъ, который былъ у нихъ ламповщикомъ и въ два года сдѣлался серьезнымъ артистомъ.

Не могу не упомянуть еще случай: Въ Казани онъ игралъ Наполеона I въ нелѣпѣйшей драмѣ того же названія. Когда я встрѣтилась съ нимъ за кулисами, у меня сердце захолонуло, точно я испугалась: такъ онъ былъ похожъ на оригиналъ, судя по портретамъ. Когда ему приходилось говорить на сценѣ французскія фразы, то я учила его и это было безукоризненное французское произношеніе. Потому я на нѣсколько лѣтъ потеряла его изъ виду, только слышала, что онъ женился. Последняя наша встрѣча была не задолго до его смерти въ московскомъ артистическомъ кружкѣ. Онъ пилъ уже до самозабвенія, скучая; говорилъ, что недолго прожить. На мой вопросъ, что довело его до такого состоянія, онъ отвѣтилъ: скверныя денежныя дѣла и прижимки антрепренеровъ.

Отчасти и правда, а отчасти и собственное неряшество и подходящая среда.

Возвращаюсь къ Виленскому театру.

Фанни Козловская была прелестная, задушевная, высокоталантливая ingénue, умершая недавно въ Харьковѣ и оставившая по себѣ хорошую память, какъ артистка и какъ женщина. У нея было двое дѣтей; второго она еще кормила сама. Мужъ—пустой малый, кутила и деспотъ. Онъ былъ хорошій музыкантъ, писалъ музыку и игралъ на скрипкѣ. Говорятъ, что онъ былъ лучшій ученикъ Венявскаго, но въ жизни никуда не годился. Я сошлась близко съ Козловской и удивлялась на нее. У нея была только одна нянька, которая и кушать готовила, а Фанни сама себѣ должна была приготавливать гардеробъ, гладить и гофрить для театра. Какъ ея хватало? Да и не вынесла въ концѣ концовъ: ей было 32 года, когда она заболѣла, играя больная, и скончалась отъ простуды въ самомъ развитіи своего таланта. Горько вспомнить жизнь, тяжелую, трудовую моихъ провинціальныхъ товарищей!

На роли старухъ была Ирина Семеновна Кони (Сандукова), очень живая, не безъ таланта, но ужъ безпамятная по старости лѣтъ. (Она давно была на пенсіи.) Если забудеть, что изъ роли, то и понесетъ свое, пока не перебьютъ. Вообще—бой-баба, умѣла втереться къ нашимъ русскимъ виленскимъ аристократамъ, забавляя ихъ веселыми разговорами, ругала поляковъ вслухъ и вообще проводила русскія тенденціи, такъ что за нее было стыдно.

Я играла и старухъ и молодыхъ. Мнѣ было ужъ 40 лѣтъ, но я еще играла и «Бойкую барыню» и «Буку». Меня полюбили, отлично принимали, и я сама вздохнула легко, не видя здѣсь обычной нашей провинціальной беспорядочности. Еще забыла о самой важной актрисѣ, Кирьяковой, совсѣмъ безталанной, но умѣющей вести свои театральныя дѣла. Это было для меня новинкой: я этихъ штукъ не знала. Впослѣдствіи, познакомившись съ провинціальнымъ бытомъ ближе, я увидала, что многие сами себѣ приготавливаютъ успѣхъ, и это очень не трудно, нужны только

смѣлость и хорошенькое личико. Къ несчастію, въ данномъ случаѣ личико то и не было, только одна смѣлость. Кирьякова прежде всего была, помимо театра, богатая женщина и играла на сценѣ по страсти. Ангажементъ ея устроился такъ: она прислала графу Ожаровскому афиши изъ Харькова, гдѣ она играла главныя трагическія и драматическія роли, рецензію, тамошнія газеты, въ которыхъ ее хвалили, и свою карточку, изображавшую ее съ черной вуалью на головѣ, очень интересную. Графъ думалъ, что сокровище пріобрѣлъ. Въѣздъ ея устроился торжественно: она прислала сначала сестру съ служанкой и собакой и велѣла взять лучшій номеръ; потомъ получено было нѣсколько телеграммъ, въ которыхъ она справлялась о здоровьѣ собаки. Все это было важно. По своемъ пріѣздѣ она отправилась въ ложу въ театръ, закрытая чернымъ густымъ вуалемъ. Всѣ старались ее разглядѣть, ужасно заинтересовались. Дебютировала она въ «Пріемышѣ» ролью воспитанницы, и получилось полное разочарованіе: не первой молодости, гнусавый голосъ, хотя и прекрасные глаза. Потомъ не знаю, что играла, но совѣмъ не понравилась

Публика виленская не безъ пониманія; изъ жидовъ рѣдкій не бывалъ въ Варшавѣ или за границей; поляки не ходили, а если и бывали, то тоже люди понимающіе; русскіе—большею частью петербуржцы, издавшіе виды. Кирьякова сама сконфузилась и хотѣла уѣхать, но содержатель гостинницы, въ которой она стояла, не хотѣлъ выпустить лакомый кусочекъ, Костровскій режиссеръ—тоже, и она, къ горю графа Ожаровскаго, осталась и играла по воскресеньямъ трагическія роли съ Костровскимъ. Она была очень добрая женщина, и еѣ жалко было: охота смертная къ сценѣ, а участь горькая. Въ свой бенефисъ она давала «Марію Стюартъ», любимую пьесу евреевъ. Театръ былъ полнехонекъ, въ ложахъ по десятку ихъ сидѣло. Я, несчастная, никакъ не могла отбоариться отъ Елизаветы, но рѣшительно отказалась отъ расхода на костюмъ. Кирьякова дала мнѣ свое бѣлое атласное платьѣ, казенную порфиру на меня напялили и корону. Я такъ и не переодѣвалась въ 3 актѣ и на свиданіе пришла въ коронѣ; очень ужъ я зла была,—пьеса шла отвратительно. Мнѣ разсказывали, что

какіе-то прїѣзжіе хотѣли освистать меня, но полиціймейстеръ не допустилъ, ибо я считалась первой актрисой. Жаль, лучше бы освистали, а то мнѣ было замѣчено, что стыдно такъ относиться къ роли, даже не переодѣться, лучше не браться. И правда, да у меня ужасно характеръ нерѣшительный, меня всегда можно уговорить. Чортъ съ вами, только не приставайте.

Въ Вильнѣ два воскресенья на недѣлѣ: настоящее воскресенье и пятница то же воскресенье по сбору, еще лучше. Въ пятницу вечеромъ евреи не торгуютъ, въ этотъ день играютъ оперетку или еврейскую драму, напр.: «Менахиль-Бен.-Израиль», Уріэль-Акоста, Дебора и Дьяченковскую «Современную барышню». Сборы полнѣйшіе. Въ воскресенье даютъ русскую драму, но евреи вечеромъ ужъ отпираютъ лавки и потому сборы плохенькіе, полнога ни одного не было. Вообще сборами театръ плохо держался. Напримѣръ, мой бенефисъ былъ въ лучшее время, 3 января, но очистилось только 300 р. за всѣми расходами. Что же можно было взять съ такого маленькаго театра, хотя онъ былъ полонъ.

По старой памяти о власти Муравьева, который, приказывая ходить въ театръ, самъ наблюдалъ, особливо за поляками, Островскаго ничего въ это время не давали, только разъ «Доходное мѣсто». Я спросила причину. Мнѣ объяснили, что съ Островскимъ связано тяжелое воспоминаніе. Въ то время какъ происходили казни утромъ, вечеромъ пожалуйте въ театръ, и непременно идетъ пьеса Островскаго. Тогда заправлялъ репертуаромъ, покойникъ нынѣ, Паша Васильевъ, одинъ изъ рьяныхъ проводниковъ обрусительныхъ тенденцій. При мнѣ генераль - губернаторомъ Вильны былъ Потаповъ. Въ его правленіе ужъ такихъ строгостей не было. Онъ и жена его протезировали русскому театру, въ бенефисъ платили за свою ложу хорошія деньги, и польскимъ артистамъ больше, нежели русскимъ. Но всетаки полякамъ артистамъ жилось тяжело и мнѣ было особенно жаль: съ ними обращались круто свои начальники, а наши товарищи невѣжливо. Напримѣръ, Домбровскій талантливый, а всякій прїѣзжій русскій бралъ его роли, какія хотѣлъ; ему давали дрянъ играть; то же дѣлали и съ актрисой Суревичъ. Не знаю, правда ли, но Ожаров-

скій, говорятъ, ненавидѣлъ своихъ изъ мести за то, что его отца въ 1830-мъ году поляки повѣсили за шпіонство. Онъ явно тѣснилъ поляковъ, платилъ имъ меньше русскихъ, поступая съ ними вполне деспотически. При мнѣ случился странный анекдотъ: Домбровскій и я очень удачно сыграли «Буку». Генераль Потаповъ приходилъ на сцену благодарить меня и Домбровскаго. Черезъ недѣлю читаю въ афишѣ: «Бука» по востребованію публики». А публики въ театрѣ почти совсѣмъ не было. Фокусъ не удался.

Эту зиму я жила на одной квартирѣ съ графиней Анной Павловной Лопацинской, урожденной Щепкиной ¹⁾ и ея малолѣтнимъ сыномъ. Графиня была вдова. Ея деверь Вильгельмъ Лопацинскій участвовалъ въ польскомъ возстаніи 1864 г., былъ приговоренъ къ смертной казни и бѣжалъ за границу. Имѣніе въ Дисненскомъ уѣздѣ Виленской губ. принадлежало ея малолѣтнему сыну и другому деверю, сумасшедшему Константину, которому все мерещились жандармы. Графиня, какъ опекунша, управляла имѣніемъ и уплачивала долги, сдѣланные повстанцемъ. Жила она очень скромно, отказывала себѣ во всемъ, мечтая очистить въ скоромъ времени имѣніе отъ долговъ. Вдругъ неожиданно, какъ снѣгъ на голову, является Вильгельмъ. Амнистіей послѣ свадьбы Великой Княгини Маріи Александровны онъ былъ возвращенъ, а слѣдовательно явился хозяиномъ имѣнія. Его возвращенію всѣ очень удивлялись, вѣдь онъ былъ одинъ изъ вожаковъ, а поляки мнѣ сами говорили: «это нашъ герой»!

Вильгельмъ былъ высокаго роста, атлетическаго сложенія и имѣлъ грубыя заскорузлыя руки. Ничего не было въ немъ слащаво-польскаго. Онъ отлично говорилъ по русски. Мнѣ онъ откровенно рассказывалъ про свою жизнь, сколько онъ перенесъ въ эти 12 лѣтъ за границей. Онъ былъ и кельнеромъ и каменщикомъ и садовникомъ и показывалъ мнѣ свои огромныя загрубѣвшія руки. Много онъ поработалъ, но кажется безъ

¹⁾ Дочь профессора Московскаго университета Павла Степановича Щепкина, нынѣ еще здравствующая.

пользы. Хотя его и возвратили, но на такихъ тягостныхъ условіяхъ, что онъ долженъ былъ жить въ Вильнѣ, сильно началъ пить и умеръ, какъ говорятъ, отъ пьянства.

Мнѣ не удалось провести еще лѣто въ Вильнѣ. Лопацинская просила меня отвезти ея сына въ Москву къ бабушкѣ Клавдіи Николаевнѣ Щепкиной, такъ какъ сама должна была ѣхать въ деревню съ деверемъ для устройства дѣлъ, а сына боялась взять съ собою, чтобы не отравили: ея покойный мужъ былъ чиновникомъ удѣльнаго вѣдомства и принялъ пражское вѣдѣніе.

Въ Вильнѣ у меня были близкіе знакомые изъ общества артиллеристовъ, не поклонниковъ и обожателей актрисъ, а людей серьезныхъ, съ которыми пріятно было провести время. Они всѣ жили вмѣстѣ на одной квартирѣ и я съ Козловскими и Варламовымъ нерѣдко у нихъ обѣдали. Въ театрѣ они тоже бывали вмѣстѣ въ абонированномъ бенеуарѣ. Самый старшій былъ полковникъ Свинынъ, остальные все молодежь: Дидерихсъ, Путята, Брецинскій, докторъ Ивановъ, Соколовъ, Мюллеръ и др. Фамиліи многихъ забыла; во время трехъ сезоновъ, которые я играла въ Вильнѣ, одни прибывали, другіе переводились, а въ третій годъ всѣ разъѣхались.

Между тѣмъ, въ театрѣ пошли неурядицы, графъ Ожаровскій оставлялъ свой постъ и ни съ кѣмъ не заключалъ контрактовъ; въ послѣдній день масляницы я была свободна и утромъ выѣхала въ Москву. Изъ Динабурга прислала въ театръ телеграмму, адресованную на Олимпъ богамъ и богинямъ (шель Орфеей въ Аду), выражала имъ мой сердечный привѣтъ. Такъ мнѣ было хорошо, такъ я сдружилась со всѣми!

Въ Москву я вернулась въ 1871 г. постомъ; въ то время тутъ жилое обыкновенно весело. Сѣзжались артисты съ разныхъ концовъ Россіи, много было знакомыхъ, вновь знакомилась, и конца не было разсказамъ. Вообще это общество нравилось мнѣ—много человѣчнаго, товарищескаго. Конечно, большая часть была людей необузданныхъ, которые были не прочь отъ сильныхъ выраженій, но вѣдь они истые русскіе, что ужъ тутъ по французски-то разговаривать? По моему, еще не выработался русскій, сердечно-

страстный разговоръ въ приличной формѣ. Правдивое слово рѣзко. По благородному у насъ могутъ говорить только фразеры или ехидны.

Тутъ я познакомилась съ двумя антрепренерами П. М. Медвѣдевымъ и Никитинымъ. Послѣдній въ это время снялъ театръ въ Саратовѣ и пригласилъ меня на зимній сезонъ. Медвѣдеву я отрекомендовала Большакова, который и поступилъ къ нему на свою погибель: я еще не знала тогда всѣхъ ужасовъ провинціальной жизни.

Козловскій и Варламовъ предложили мнѣ лѣтомъ играть въ Петербургѣ, въ Лѣсномъ, гдѣ давались представленія въ пользу общества распространенія грамотности по инициативѣ Мих. Густ. Вильде. Участвовали любители и артисты за маленькую плату. Это была первая попытка къ частнымъ театрамъ въ Петербургѣ.

Совсѣмъ даромъ я не могла играть, въ это время вернулся мой старшій сынъ изъ за границы, поступилъ приказчикомъ къ Попову за 125 р. въ мѣсяцъ и взялъ младшаго брата, который былъ въ это время въ гимназіи; я же должна была выплачивать добрѣйшему Эмилию Романовичу Цимерманъ долги по содержанію старшаго за границей.

Мнѣ предложили 10 р. за представленіе. Я согласилась, тѣмъ болѣе, что лѣтомъ была свободна, имѣла пенсію и гардеробъ. Чтобы подешевле устроиться, я сговорилась съ Варламовымъ жить у нихъ на хлѣбахъ. Они нанимали дачу на Черной рѣчкѣ, недалеко отъ Лѣснаго. Послѣ Святой я отправилась въ Петербургъ. На желѣзной дорогѣ меня встрѣтилъ Никитинъ, который выѣхалъ въ Петербургъ раньше меня, и генераль Марковъ, которому сказали, что я должна пріѣхать. Въ Вильнѣ дирекція перемѣнилась, въ составъ ея вошелъ Марковъ, который и пріѣхалъ приглашать на зиму въ Вильну. Хотя я Вильну и любила, но съ генераломъ Марковымъ не предвидѣла ничего хорошаго. Это старшій литераторъ, поклонникъ трагедіи и декламации. Стихи, надо отдать справедливость, читалъ превосходно, я всегда къ нему ходила учиться. Но онъ самъ все еще литераторствовалъ, писалъ недѣльные комедіи въ стихахъ и рекомендовалъ ставить ихъ на сцену. Ну а ужъ директорамъ—своя рука владыка. Онъ считалъ себя зна-

токомъ театральнаго дѣла, а тутъ и власть была дана. Я отблагодарила его за память и отговорила съ заключеннымъ условіемъ съ Никитинымъ.

Переѣхали на Черную рѣчку. Мнѣ отвели комнату рядомъ съ кабинетомъ уединенія, запахъ нестерпимый, но терпѣть надо было. Съ участвовавшими я сошлась по душѣ; меня полюбили и обращались за совѣтами, и по моей молоджавости прозвали бабушкой. Изъ выдающихся лицъ былъ Николай Петровичъ Кирѣевъ, тогда еще военный; онъ принималъ горячее участіе въ составленіи труппы частнаго театра. Каменскій, Штокеншейдеръ, многихъ фамиліи я забыла. Изъ своихъ были двѣ сестры Козловскія, Варламовъ и нѣкоторые изъ Императорскихъ театровъ. На репетиціи собирались аккуратно, послѣ спектакля вмѣстѣ ужинали, это тоже былъ одинъ изъ театральныхъ расходовъ. Посторонніе не допускались. Тутъ составлялся репертуаръ, говорилось объ исполненіи откровенно. Хорошее было время и много было надеждъ!

Сборы были отличные, но расходы тоже были большіе. Платить за все приходилось больше и больше, особенно если нужно было брать чтонибудь изъ Императорскаго театра, тамъ драли, что хотѣли. На насъ Императорскіе смотрѣли съ презрѣніемъ, а мы имъ хотѣли доказать, что въ частныхъ театрахъ могутъ не хуже ихъ играть, если не лучше. Не знаю, зачѣмъ ѣздили нѣсколько разъ играть въ Ораніенбаумъ, развѣ прокатиться, а денегъ собрать было невозможно, всѣмъ за все плати. А ужъ ломка—упаси Богъ, какая! Напримѣръ, поздно кончивъ спектакль въ Лѣсномъ, на другой день рано утромъ мы ѣдемъ въ каретахъ черезъ весь Петербургъ на Варшавскій вокзалъ. Въ Ораніенбаумъ пріѣзжаемъ къ обѣду. Только пообѣдаемъ, одѣваться играть. Стараемся кончить къ поѣзду. Пріѣзжаемъ въ Петербургъ и уже на разсвѣтѣ въ Лѣсной. Зачѣмъ это дѣлалось,—не знаю; въ денежныя дѣла я тогда не вмѣшивалась, а исполняла все, что нужно для товарищества.

Опишу Ораніенбаумскій театръ. Кому принадлежитъ зданіе,—я не знаю. Театръ и сцена выстроены превосходно, зрительный залъ—изящный, и все зданіе, какъ игрушечка. Но за то декораціи, мебели—никакихъ.

Мебель брали изъ буфета, а за декораціи изъ Императорскаго театра (больше негдѣ достать) не имѣли средствъ платить. Была какая-то горестная комната и полинялый садъ. Боковыя двери открывались прямо на деревянныя лѣстницы, на которыхъ прикрѣпляются декораціи и мужики лазять зажигать лампы. Уборныя были внизу, безъ оконъ, а свѣчи вставлялись въ бутылки. Рядомъ съ роскошнымъ театромъ нищенство! Сборы были, пресса поддерживала, но дирекція съ своей стороны ставила намъ всевозможныя препятствія.

Мнѣ предложили взять одинъ спектакль въ Ораніенбаумѣ въ мою пользу. Я попробовала, и мнѣ за расходами не только ничего не очистилось, но еще Козловскіе и Варламовъ, отказавшіеся отъ платы, избавили меня тѣмъ отъ долга. Несмотря на все это, еще поддерживалась чѣмъ-то надежда основать частный театръ, на будущей годъ кто-то предложилъ взять новый, только что выстроенный театръ въ Беклешовкѣ. Этимъ дѣломъ взялся орудовать Кирѣевъ и пригласилъ меня. Изъ Саратова, послѣ зимняго сезона, я обѣщала пріѣхать.

Полюбопытствовала я посмотрѣть въ Петербургѣ прославленную Belle Hélène съ Лядовой. Съ непривычки я была оскорблена этимъ представленіемъ, какъ женщина и какъ актриса. Я еще не замѣчала новаго вѣянія времени, въ первый разъ я видѣла Belle Hélène въ Вильнѣ. Очень весело, смѣшно, хорошенькая музыка—вотъ, какое я вынесла впечатлѣніе. Но тутъ я ужаснулась, какой тонъ былъ данъ пьесѣ, какія тѣлодвиженія. Я сидѣла въ креслахъ, кругомъ меня были мужчины.—хорошо, что посторонніе.

Они какъ-то ржали отъ восторга, и, я увѣрена, что ни одинъ домой не поѣхалъ.

Пріѣхала въ Москву на короткое время, взяла дочь и отправилась въ Саратовъ черезъ Нижній, оттуда на пароходѣ. Со мной одновременно ѣхала и Фанни Козловская съ двумя дѣтьми и съ нянькой. Я сердечно полюбила это милое безпримѣрное существо. Фанни была на послѣднемъ мѣсяцѣ беременности. Я боялась, чтобы дорогой чего не случилось, запаслась ножницами и шелковымъ шнуркомъ, разспросила, какъ надо посту-

пать, и готовилась въ бабушки-повитушки. Дорога прошла благополучно. Ребятишки вели себя хорошо.

Пріѣхали мы въ Саратовъ утромъ, остановились на Царицинской улицѣ, въ домѣ, заранѣе уже нанятомъ антрепренеромъ Никитинымъ. Городъ мнѣ показался мертвымъ (желѣзной дороги тогда не было), улицы по большей части не мощены; поглядишь въ окно—ни души нѣтъ.

Домъ нашъ былъ большой, просторный. Намъ отвели по комнатѣ, за которую мы должны были платить, какъ и за столъ; мебели не было вовсе; ее мы должны были взять на прокатъ. Первое время мы спали и сидѣли на полу. У самаго хозяина только въ столовой былъ огромный столъ и стулья, да устроена его спальня и тутъ же кабинетъ.

Собирались на репетицію пока дома, народу много, накурять, дышать нечѣмъ было, а во всемъ домѣ не было ни одной форточки. Никитинъ призвалъ хозяйку (она была раскольница) и просилъ ее сдѣлать форточки. Оказалось, нельзя, почему нельзя: антихристъ влетитъ,— это буквально ея слова. Никитинъ возразилъ, что такъ оставлять невозможно, столько народу въ дыму, вредъ для здоровья.

— А ты ихъ корми больше, и будутъ здоровы.

Переговоры, однако, кончились тѣмъ, что она согласилась надъ окнами въ капитальной стѣнѣ прорубить отверстія въ родѣ печурокъ съ желѣзными дверками изнутри комнатъ; снаружи же испортили видъ дома, понадѣлавъ дыры надъ окнами. Хозяйка была женщина молодая, красивая и кажется справляла роль Богородицы на своихъ службахъ. Я какъ-то захворала. Она пришла навѣстить меня, но мнѣ не удалось ничего узнать объ ихъ службѣ. Между прочимъ, она рассказывала о недавнемъ пребываніи въ Саратовѣ Государя Наслѣдника Александра Александровича, какъ ихъ принимали, какъ дворянство вмѣстѣ съ купцами давали балъ. Я спросила, какъ же она была одѣта, такая молодая, красивая, неужели въ платочкѣ на головѣ? Всѣ мы, молодая, надѣли шиньоны, были съ открытой шеей въ брилліантахъ, только бабушки въ платочкахъ. Послѣ я слышала, что въ это время театръ держалъ Медвѣдевъ, и съ грустью передаю, какъ онъ

покривиль душой. Назначены были 2 пьесы «Ночное», гдѣ такъ восхитительна Линовская, создавшая роль Груши и «Вечеръ съ Итальянцами», глупенькая оперетка. Высокіе гости до бала могли видѣть только одну пьесу, и Медвѣдевъ ихъ угостилъ «итальянцами», гдѣ самъ участвовалъ. Говорятъ, послѣ пьесы Линовская набросилась на него: «Кого показалъ! Русскому Наслѣднику кого показалъ! безсовѣстный!» Медвѣдеву не ловко было.

Начали мы помаленьку устраиваться въ новомъ помѣщеніи. Поселилось насъ нѣсколько семействъ въ этомъ домѣ: Никитинъ, братъ и сестра, Козловская, Рыбаковы, нѣсколько холостыхъ актеровъ, занимавшіе по комнатѣ въ томъ же коридорѣ. Къ обѣду мы должны были всѣ собираться въ столовой и ждать большаго выхода сатаны. Отворялась дверь кабинета, и самъ выходилъ, раскланиваясь на всѣ стороны. Это былъ ужъ не прежній милый и любезный Паша Никитинъ, а сама власть и сила,— всѣ уже забрались у него деньгами впередъ, кто за прокатъ мебели, кто деньгами взяли, а мы, дамы, раскупили гардеробъ его покойной жены. Тонъ его сразу сталъ деспотичнымъ. На старика Рыбакова онъ положительно кричалъ, Фанни Козловской при всѣхъ сдѣлалъ выговоръ, чтобы она приличнѣе одѣвалась къ столу; мнѣ замѣтилъ, чтобы я не вмѣшивалась въ театральныя дѣла, онъ самъ все знаетъ. Это говорилъ человѣкъ, стоявшій передо мной на колѣняхъ и цѣловавшій мои руки въ Москвѣ! Сразу мы всѣ почувствовали ярмо и прозвали его Пугачевымъ.

Первымъ отдѣлался Рыбаковъ, котораго я тутъ только узнала. Прежде слышала, что это пьяница и постоянно употребляетъ нецензурныя слова. И вдругъ вижу смиреннѣйшаго, трезваго, деликатнаго человѣка. И жена его — милая деликатная женщина. Они остались въ томъ же домѣ, но завели свою кухню. Козловскіе переѣхали на другую [квартиру: имъ съ дѣтми неудобно было обѣдать не по своему времени, и дѣтей надо было кормить отдѣльно.

Я осталась, да мнѣ и двинуться было нельзя по денежнымъ моимъ обстоятельствамъ. Въ Саратовѣ у меня ужъ были знакомые — семья Николая Павловича Щепкина, который служилъ предсѣдателемъ казенной

палаты. Мое положеніе у Никитина стало полегче, когда онъ увидѣлъ, что я хорошо знакома со Щепкинымъ, и жена его меня посѣщала. Какъ провинціальная братія ни распущена, а передъ высшими міра стараются показать себя интеллигентными.

Никитинъ былъ талантливый, хорошій чтець и брался за всевозможныя хорошія роли. Фанни Козловская по своему положенію вначалѣ совсѣмъ не играла. На первыя драматическія и трагическія роли была А. И. Стрѣлкова. Еще была приглашена на молоденькихъ ingénie Кузьмина, но она еще не пріѣхала. Комической старухи совсѣмъ не было, стало быть мнѣ приходилось занять это благородное амплуа, но судьба судила иначе. Такъ какъ Кузьмина почему-то запоздала, а Фанни болѣла, то мнѣ пришлось начать съ молоденькихъ. На открытіи въ «Горе отъ ума»—куда ни шло,—я играла свою старую роль Лизы.

На слѣдующее представленіе «Харьковскій женихъ» Любочку. У меня тутъ есть фраза: «Я, братецъ, ужъ не ребенокъ и кое-что ужъ понимать начинаю» (это на 43-мъ то году)! Вся роль наивная. Меня въ жаръ бросало отъ стыда. Француженка не сконфузилась бы. Но вскорѣ пріѣхала Кузьмина, и я перешла на старухъ.

Между тѣмъ, дѣло шло безпорядочнымъ образомъ. Хозяинъ пилъ. Каждый вечеръ на ужинъ всѣ должны были собираться и сидѣли до утра. Вина выпивалось страшное количество, и хозяинъ весь вечеръ занималъ гостей разговорами про себя и свои провинціальныя похождения. Былъ въ труппѣ молодой, начинающій актерикъ, Кузьминъ изъ Твери. Онъ любилъ сидѣть дома въ свободное время и читать. Онъ жаловался мнѣ, что не хотѣлъ бы присутствовать на этихъ оргіяхъ, но получилъ строгій выговоръ за свое отсутствіе.

Репетици не всегда бывали, потому что антрепренеръ проспигъ; накануне, бывало, не знаемъ, что завтра играть будемъ. Самъ онъ ничего новаго не училъ, все ставилъ для себя пьесы изъ стараго репертуара. Сборы были плохи. Но мѣстные жители говорили, что пока Волга не застынетъ, сборовъ не бываетъ, а съ ноября уже появится настоящая публика.

Стрѣлкова внезапно поднялась и уѣхала вмѣстѣ съ зятемъ своимъ Талановымъ. Драмы стали. Фанни, какъ ни мила, какъ ни изящна была, но особаго впечатлѣнія не произвела. Все жило и существовало для одного Пугача.

31-го октября былъ мой бенефисъ, сбору было только 500 руб. Играли «Смерть Ляпунова». Сама я играла водевилъ «Путаницу», глухую бабушку. Одно хорошо, что расплатилась съ антрепренеромъ и легче стало: видѣла возможность сбѣжать, если будетъ невтерпежь.

Пугачъ выписалъ Милославскаго, тотъ пріѣхалъ съ Ворониной—тоже тузъ. Самъ одинъ играетъ съ Ворониной и, когда его вызываютъ, выводитъ ее. Хотя Милославскій и поднялъ сборы, но съ Никитинымъ не поладилъ, и они разошлись въ той же квартирѣ, но по разнымъ комнатамъ. Я была на сторонѣ Милославскаго, и намъ подавали обѣдъ и ужинъ отдѣльно. Милославскій замѣчательный умница и джентльменъ. По крайней мѣрѣ, я лично ничего не могу сказать дурного, хотя легендъ про него пропасть ходитъ въ закулисномъ мѣрѣ.

Помню, въ какой-то большой народный праздникъ играли «Пробный камень». Былъ совершенно полный театръ. Въ 1-мъ актѣ я была занята и сама себя не слыхала отъ шума въ залѣ: откупоривались бутылки съ кислыми щами, шелкали орѣхи, говоръ, хохотъ.

По окончаніи акта я и говорю Милославскому:

— Что же это будетъ?

— Я ихъ успокою.

Второй актъ начиналъ онъ. Тотъ же шумъ, гвалтъ. Онъ вышелъ на сцену, всталъ, сложилъ руки по Наполеоновски и... ни слова. Шумѣли, шумѣли, потомъ стали тише и съ любопытствомъ замолкли: что будетъ дальше? Тогда Милославскій говоритъ:

— Ну, вы кончили? Теперь я начну.

Послышался только легкій смѣхъ и онъ продолжалъ свою роль.

Вотъ еще случай съ нимъ. Былъ у насъ jeune premier Аркадьевъ (Лангомеръ) изъ Петербургскій театральной школы. Актеръ неважный. но

человѣкъ почему то дурной. Его всѣ бранили и говорили, что быть ему съ бубновымъ тузомъ на спинѣ. Онъ давалъ въ свой бенефисъ «Разбойниковъ» Шиллера. Милославскій долженъ былъ играть старика отца. Не хотѣлось ли ему играть, или на зло, но онъ роли не выучилъ, и вмѣсто настоящаго монолога по пьесѣ, говорилъ изъ Велизарія:

Обрушься на меня ты вѣковое зданье,
Поль мраморный, обрушься подо мной»...

Потомъ, говорятъ за кулисами поколотилъ Лангомера. Чуть-ли это былъ не послѣдній его спектакль: онъ уѣхалъ въ Казань къ Медвѣдеву.

Житье въ Саратовѣ становилось невмоготу, хотя отъ Никитина я ужъ давно съѣхала въ гостинницу. Къ счастью моему собиралась, въ Москву, знакомая купчиха Жегина съ дочерью. Я сговорилась съ ней выѣхать въ одинъ день. Никитинъ этого не ожидалъ.

Послѣдній спектакль мой былъ «Грѣхъ да бѣда», играла Жигулину. Я такъ была разстроена, что не могла играть, а только читала роль. Самъ Никитинъ-Красновъ игралъ пьяный. Занавѣсъ поднялся въ девять часовъ, вмѣсто 7-ми, не могли его добудиться. Я кончаю раньше его. Возвратясь домой, я тотчасъ же и уѣхала. Рыбаковъ и Фанни приходили упрашивать, чтобы я осталась: за что же имъ однимъ терпѣть. Но я ужъ купила кибитку, все уложила и боялась упустить случай, чтобы не одной ѣхать, да и денегъ не было: спасибо, Жегина дала въ займы. Зимы настоящей не было, а только морозы, дорога ужасная. На второй, или третьей станціи оглобля пополамъ, и Жегина пересадила меня съ дочерью въ свой возокъ, а для вещей и няньки я наняла крестьянскія сани. Такъ ѣхали до Борисоглѣбска, а оттуда по желѣзной дорогѣ въ Москву.

Прожила зиму въ Москвѣ на пенсію и убѣдилась, что нужно быть терпѣливѣе къ житейскимъ невзгодамъ: второй сезонъ не кончаю, а жить трудно. Постомъ выѣхали въ Петербургъ, куда на лѣто получила приглашеніе отъ Кирѣева и до дачи поселилась у К. А. Сабуровой, играя пока въ Художественномъ клубѣ и въ Кронштадтѣ за маленькую плату. Этимъ лѣтомъ

мы играли въ Беклешовкѣ и дѣла у насъ пошли ужъ хуже. Мы играли легкія драмы, водевили и комедіи, а въ Лѣсномъ Раппопортѣ давалъ оперетки и очень этимъ намъ вредилъ: вся публика, конечно, стремилась въ оперетку.

На зиму снова отправилась въ Вильну по приглашенію Цейдлера и Зелингера. Театръ былъ сданъ антрепренерамъ, хотя и съ субсидіей. Такого подряда, какъ при Ожаровскомъ, уже не было, труппа—весьма слабая. Изъ прежнихъ одинъ Варламовъ. Онъ очень обыгрался, выказалъ большою драматическій талантъ и былъ любимцемъ публики. Я рекомендовала его къ Медвѣдеву въ Казань, съ этого началась наша переписка. Варламовъ не сошелся въ условіяхъ и поѣхалъ въ Нижній, а меня Медвѣдевъ пригласилъ на лѣто въ Саратовъ, въ лѣтній театръ Сервье. Въ это время какъ разъ открылась желѣзная дорога. Городъ оживился до неузнаваемости. Явились интеллигенты: инженеры, желѣзнодорожники. Мнѣ приходилось жить почти за городомъ, около сада, и такъ какъ еще до города не было вымощено, то мы вязли въ грязи. Жить же въ городѣ или ѣздить на извозчикахъ на репетиціи было дорого. По контракту мы должны были съѣхаться къ половинѣ апрѣля, а ресторанъ открывался только 1-го мая, а потому питаться приходилось часто колбасой и яйцами, пить воду съ Волги; которая весной грязная, какъ кисель.

До проведенія желѣзной дороги Саратовъ былъ мужицкимъ городомъ: преобладали торговцы, которые кулисами не интересовались. Теперь явились любители, ходившіе за кулисы, вмѣшивавшіеся въ дѣла актрисъ. Выгонять ихъ не находили нужнымъ, потому что они все люди богатые. Это было для меня ново и весьма некрасиво. Преобладалъ преимущественно опереточный репертуаръ.

Осенью отправились въ Казань.

Медвѣдевъ—честнѣйшій антрепренеръ и милый человекъ, добрый товарищъ, по амплу—первый комикъ. Труппа была большая и даровитая. Хоры мужской и женскій прекрасные. Къ концу Нижегородской ярмарки Медвѣдевъ съѣздилъ въ Нижній и ангажировалъ на драматическихъ героевъ Савина, который въ 1868 году былъ въ Вильнѣ, и его жену, молоденькую

водевильную актрису. Эта молоденькая водевильная актриса была будущая звѣзда и воротила Петербургскаго театра, М. Г. Савина. Тогда ее звали Марія Николаевна; мужу не нравилось «Гавриловна». Ей въ то время было лѣтъ 17, много 18. Хорошенькая, кроткая, смиренная, она была въ полномъ повиновеніи у мужа. Они служили зиму въ Калугѣ. Лѣтомъ мужъ уѣхалъ играть въ Нижній и почкасть мѣста куда нибудь въ провинцію, а она къ концу ярмарки на перекладной въ интересномъ положеніи пріѣхала къ мужу, играла маленькіе водевили, гдѣ случайно ее и увидаль Медвѣдевъ. Она съ мужемъ получила уже приглашеніе въ Саратовъ: онъ на драматическія роли за 60 руб. въ мѣсяць, а она на 10 руб., какъ хористка. Медвѣдевъ далъ имъ хорошее содержаніе, и они пріѣхали въ Казань. Савинъ, какъ старый знакомый, просилъ принять участіе въ его женѣ. Я ее полюбила. Они были очень бѣдны. Разъ она пришла ко мнѣ, чтобы вмѣстѣ искать для нихъ квартиру (въ гостиницѣ жить дорого) да купить, что нужно, для будущаго прибавленія семейства. Съѣли позавтракать. Вдругъ ей сдѣлалось нехорошо. Я послала за акушеркой,—такъ она и осталась на моей квартирѣ. Бѣдняжка выкинула семимѣсячнаго ребенка. Къ счастью, здоровье у ней крѣпкое; она скоро поправилась и вышла въ 1-й разъ въ комедіяхъ «Маріонна» и «Бѣдовая бабушка». Успѣхъ полный! Такой наивности я нигдѣ не видывала, она напомнила мнѣ мою молодость...

На драму была приглашена провинціальная извѣстность Степанова, артистка недурная, но холодная. Ее холодно принимали и это ей не нравилось. Успѣховъ она вынести не могла и въ одинъ прекрасный день сбѣжала совершенно неожиданно и извѣстно куда. По ея исчезновеніи, на Савину взвалили весь репертуаръ: Стрепетова, приглашенная къ намъ на зиму, еще не играла по болѣзни. Какъ только Савина заручилась успѣхомъ, она сдѣлалась неузнаваема, не по своей винѣ—она была слишкомъ юна, но супругъ ея поднялъ носъ. Я ее любила, какъ своего ребенка, подавала совѣты; но мужъ ея черезъ антрепренера прислалъ сказать, чтобы я не сбивала ее съ толку своими замѣчаніями онъ самъ можетъ учить ее. Съ нимъ у меня были еще стички за неуче-

ніе ролей и нежеланіе репетировать. Онъ всегда читаль себѣ подъ носъ, и когда, бывало, просишь сладить или повторить сцену, онъ говорилъ, что это неделикатно: пора домой обѣдать. Обжора онъ былъ ужасный. Она была его покорная слуга, должна была заботиться, кромѣ театра, о хозяйствѣ: даже снимать съ него сапоги, а онъ жилъ совѣмъ баринѣмъ. На роли простаковъ былъ еще начинающій, очень юный Давыдовъ, который скоро сдѣлался любимцемъ публики. Они съ Савиной въ опереткѣ были такіе миленькіе, точно куколочки саксонскаго фарфора.

21-го января 1872 г. наконецъ выступила Стрепетова въ «Семейныхъ разсчетахъ». Невысокаго роста, неуклюжая, но прекрасные глаза и голосъ... голосъ дивный, подкупающій, бездна чувства. Она произвела впечатлѣніе. Савина должна была уступить ей драматическія роли и съ этихъ поръ пошла у нихъ взаимная ненависть. Но несмотря на это, театръ шель великолѣпно, стройно, дружно. Казань былъ для меня второй провинціальный городъ: Одесса, Вильна — города цивилизованные; мы служили у дирекціи. Былъ порядокъ, заискивать, ухаживать за богатыми людьми было не принято, да и труппа была не бѣдная: платили хорошо вѣрно. Въ Казани вышло иначе. Нѣкоторыя актрисы (Борисова и Тулубина) отлично говорили по французски; франтамъ это нравилось. Они устраивали пикники, танцы. Со своими семействами, конечно, не знакомили. Савинъ передъ бенефисомъ жены дѣлаеть завтракъ, а денегъ не было.

Я говорю: зачѣмъ?

— Нельзя, надо, чтобъ ей поднесли въ бенефисъ что нибудь.

— Глупо!

Тогда еще не было маніи подношеній. Точно, поднесли браслетикъ въ 75 р., а Борисовой—корзину, окутанную матеріей, точно дѣтскую люльку.

Одинъ баринъ М. И. вздумалъ дать вечеръ въ первомъ ресторанѣ. Лично приглашаетъ меня. Я поблагодарила, сказала, что буду, съ тѣмъ, конечно, чтобы не быть: я не выѣзжала никуда, была не молода, меня это не занимало. За нѣсколько дней до вечера онъ встрѣчается со мной и просить, чтобы я одѣлась, какъ была въ «Свѣтскихъ ширмахъ», въ бѣломъ бальномъ платьѣ.

Я говорю, что не все-ли равно, въ чемъ я буду?

— Нѣтъ не все равно.

— Ну, такъ я совѣмъ не приѣду.

— Пожалѣете.

Когда я въ труппѣ сказала, что не поѣду и считаю за дерзость, что мнѣ предписывали, какъ одѣться, всѣ стали меня уговаривать, говорили: что я рискую бенефисомъ: баринъ—сила и повредитъ мнѣ. Припоминаю: что жена Медвѣдева, невысокая толстушка, тоже по неволѣ поѣхала на этотъ вечеръ въ зеленомъ бархатномъ платьѣ съ пунцовыми розами на головѣ. Пришелъ день моего бенефиса. Всѣ первые ряды, бель этажъ и бенуаръ были пусты; только верхнія ложи, кресла заднихъ рядовъ и верхи были полны. Мнѣ говорили: «что, нарвалась?»... Какъ это дѣлается?—не понимаю.

Меня любила именно интеллигенція. Я играла старухъ, но всетаки приходилось нести и молодой репертуаръ. Я отличалась хорошимъ чтеніемъ стиховъ. Въ то время была мода на чтеніе тенденціозныхъ стиховъ и за нихъ меня называли «наша мелодія». Фактъ съ М. И. я описала, чтобы показать, каково положеніе провинціальныхъ актрисъ, да еще молодыхъ; какъ онѣ должны продавать свою душу чорту. Мнѣ съ полгоря, мои 63 р. 50 к. въ мѣсяцъ лежали въ Московскомъ казначействѣ; я считала себя богатой, а другія...

Истинные мученики и борцы провинціальные актеры!!! Былъ актеръ Калиновскій, въ мѣсяцъ Мясковъ—баринъ жуликъ, что-то укралъ. Говорили мнѣ что въ защитительной газетной статьѣ было сказано въ его оправданіе, что: «неудрено свихнуться въ провинціальной театальной средѣ». Да отсохнеть языкъ у того, кто это сказалъ! Мученики, труженики провинціальные актеры, а подъ старость угла нѣтъ, а нынче (въ 1890 г.) и хлѣба нѣтъ.

Губернаторомъ въ Казани былъ Н. Я. Скарятинъ, большой любитель театра. Въ чемъ они не поладили съ Медвѣдевымъ,—не знаю, но на слѣдующій сезонъ театръ былъ сданъ другому. Насъ всѣхъ пригласили остаться, но мы такъ полюбили Медвѣдева, что отказались и собрались съ нимъ въ Орель.

Въ Орелѣ насъ собралась вполнѣ сыгравшаяся труппа. Публика въ Орлѣ образованная. Тонъ давали окружные помѣщики; открылся окружной судъ, люди тоже все интеллигентные. Дѣла шли блестяще. Въ закулисномъ мірѣ очень не поладила Стрепетова съ Савиной, но публика больше была на сторонѣ Стрепетовой, какъ серьезной драматической актрисы. Супруги Савины рѣшили уѣхать, не кончивъ сезона. Я не входила въ эти дразги, видѣла, что все это дѣло рукъ мужа Савиной, а съ нимъ я не разговаривала, да и всѣ его не любили. Они уѣхали въ Саратовъ, и я Марусю потеряла изъ виду до тѣхъ поръ, пока она заблестала въ Петербургѣ.

Помню Стрепетова играла Марію Стюартъ. 1-й актъ и сцена свиданія 2-хъ королевъ прошли безслѣдно: неказистая фигурка, плохое чтеніе стиховъ. Но въ послѣднемъ актѣ сцены исповѣди и прощанія произвели фуроръ. Въ первый разъ я была свидетельницей такого единодушнаго взрыва восторговъ публики. По окончаніи вызововъ, тотчасъ была сдѣлана подписка и на другой день Стрепетовой прислали браслетъ и нѣсколько 5-ти % билетовъ. Она жила бѣдно, содержала семью въ Нижнемъ Новгородѣ и не была еще такъ заносчива, какъ въ Петербургѣ. Я играла очень много. Такъ какъ амплу спеціальнаго не имѣла, то приходилось играть и старухъ, и молодыхъ, и драматическія и комическія роли.

Въ первое представленіе на Орловской сценѣ я играла молодую въ водевилѣ «Покойникъ мужъ и его вдова». Въ зрительной залѣ былъ кто-то, кто видѣлъ меня въ 1863 г. въ роли старухи, и сказалъ:

— Удивительно, какъ Шубертъ похожа на Куликову, только эта молодая, а та играла старухъ.

И очень былъ удивленъ, когда ему сказали, что это—одно и то же лицо.

Кромѣ своей труппы, пріѣзжали къ намъ на гастроли Никитинъ и Милославскій. Сезонъ окончился блестяще.

Лѣтомъ я рѣшилась отдохнуть, не играть и выбрала своей резиденціей Вильну: окрестности ея очаровательны, воздухъ отличный и жизнь дешевая. Уѣхала я туда и навяла за городомъ на Погулянкѣ квартиру въ семействѣ со столомъ.

Виленскій театръ былъ сданъ М. П. Огареву. Онъ былъ въ это время подъ наказаніемъ за растрату опекунскихъ денегъ, бывши дворянскимъ предводителемъ во Владимирѣ. Его друзья устроили для него это мѣсто, какъ ревнителю обрусѣнія въ Западномъ краѣ. Онъ пригласилъ меня на этотъ сезонъ (1874 г.). Былъ онъ—горе-антрепенеръ. Кромѣ Мельниковой, труппа была плохая, деньги задерживалъ. Я жаловалась на него Потанову, и по его приказанію онъ долженъ былъ расплачиваться. А всетаки его антрепенерство ему зачли въ заслугу и онъ былъ прощень: получилъ опять дворянство, котораго былъ лишень и вслѣдствіи этого считался кронштадтскимъ мѣщаниномъ.

Раза два зимой пріѣзжала его жена, актриса Читау, и дала два полныхъ сбора.

Лѣто 1874—5 годовъ я прожила въ Пушкинѣ на дачѣ со старушкой К. Н. Щепкиной и ея внукомъ графомъ Лопацинскимъ, о которомъ я упоминала выше. Зимой получила приглашеніе въ артистическій кружокъ.

Около этого времени начали понемногу нарождаться частные театры. Лучшій изъ нихъ—Секретаревскій. Играли тамъ безукоризненно хорошо, отчетливо, было много талантливыхъ людей.

И все это дѣлалось даромъ, изъ любви къ искусству. Въ артистическомъ кружкѣ играли маленькія пьесы. Труппа была небольшая; лучшими были Садовскій и его жена.

Чѣмъ ближе подхожу къ послѣднимъ годамъ, тѣмъ болѣе память измѣняетъ мнѣ. Ничто мнѣ не напоминаетъ этотъ сезонъ, и между тѣмъ въ моей записной книжкѣ по окончаніи его написано:

«Конецъ глупѣйшаго театральнаго сезона въ домѣ Броинникова,—нельзя сказать: въ Артистическомъ Кружкѣ. Глупѣйшіе старшины, необразованная публика! Срамъ! позоръ! пошлость! и генеральный провалъ!»
Подробностей не помню. Управляли старшины и что-то глумили. Слѣдующій сезонъ 1875—6 гг. Кружокъ взялъ Вильде. Тутъ были приглашены: Стрепетова и Ильинская, Писаревъ, Путята, Садовскіе. Труппа повисилась. Островскій и Писемскій постоянно посѣщали Кружокъ и принимали участіе.

Весною мы въ компаніи поѣхали въ Тамбовъ играть на маркахъ. Для меня это была новость. А дѣло хорошее. Такъ бы и слѣдовало артистамъ работать для себя, безъ всякихъ гастролей: тутъ всѣ первые и всѣ вторые. Каждый для общаго дѣла работаетъ, и публикѣ пріятнѣе смотрѣть хорошей ансамбль.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Возвращеніе въ 1882 г. на сцену Александринскаго театра.

Нежданно, негаданно я снова поступила на казенную сцену, на 56-мъ году возраста. Вотъ, какъ это случилось. Лѣтомъ 1882 г. дочь моя уѣхала на урокъ въ деревню, а я осталась жариться въ Москвѣ: для себя одной дачи нанимать не стоило. Лѣто было прежаркое, безпрестанные пожары, приходилось выбираться и страшно было отлучаться изъ дому. Изрѣдка я навѣщала знакомыхъ на дачѣ.

22-го іюля собралась въ Мазилово къ Медвѣдовой погостить. Пріѣзжаю, а она меня встрѣчаетъ такими словами:

— Ночевать вамъ нельзя: вчера былъ Потѣхинъ, ему очень нужно васъ видѣть. Завтра онъ уѣзжаетъ въ Петербургъ и проситъ Васъ къ себѣ въ Лоскутную гостиницу.

Я думала, что по старому знакомству онъ хочетъ посоветоваться со мной объ ангажементѣ какихъ-нибудь провинціальныхъ артистовъ.

Вернувшись поздно вечеромъ домой, я нашла письмо отъ Потѣхина, съ просьбой завтра повидаться. На другой день отправляюсь и по первому абцугу: «пожалуйте опять на сцену!»

Я, какъ старая боевая лошадь, услышала трубу и задрожала. Начала было ссылаться на нездоровье; говорила, что если и слажу со сценой, то гардеробъ истомитъ меня. Однако, условилась за 200 руб. въ мѣсяцъ на казенномъ гардеробѣ. Въ случаѣ несостоятельности здоровья—быть учительницей въ театральнѣй школѣ.

Я была въ восторгѣ отъ мысли, что снова буду дѣлать дѣло: бездѣятельность совсѣмъ истомила меня. Я знала, что на казенной сценѣ еще могу дѣйствовать, потому что роли даются заранѣе, репетицій много. Словомъ, на небольшія роли я могу быть полезной.

Разсудила умно, а поступила глупо.

Для дебюта взяла «Виноватую», т. е. роль генеральши, и не осилила по такому большому театру, какъ Александринскій. Играя на маленькихъ провинціальныхъ сценахъ, я могла сойти за *grande-dame*, но здѣсь оказалась *très petite*. Да, кромѣ того, внѣшняя обстановка задавила меня. Въ прежнее недавнее время носились широкія юбки со шлейфомъ, что придавало фигурѣ нѣкоторую представительность. А теперь на меня натянули узенькое платьѣ, со спелнутымъ животомъ, да къ тому еще модная мебель низенькая,—такъ я вполнѣ и провалилась. Но ошибка въ фальшъ не ставится. Я не потерялась и съ удовольствіемъ взялась за вторія роли, которыя здѣсь положительно играть не умѣютъ, да и не желаютъ.

Вотъ все, что мнѣ пришлось сказать о себѣ лично. А теперь поведемъ разговоръ обо всемъ окружающемъ.

Почти четверть вѣка прошло съ тѣхъ поръ, какъ я оставила Петербургскую сцену: съ 1860-хъ годовъ по 1882-й.

Я говорила въ моихъ запискахъ, что московскій театръ былъ выше петербургскаго; артисты московскіе всегда были образованные, т. е. не по ученію, а по самообразованію. До бытовыхъ пьесъ еще они могли соперничать, а съ появленіемъ Островскаго, Потѣхина, вообще коренныхъ русскихъ ролей петербуржцы должны были уступить московскимъ.

Въ промежутокъ 1860—80 годовъ, когда мнѣ случалось проѣздомъ бывать въ театрѣ, я видѣла нѣмцевъ, чисто говорящихъ по русски. Покойный Писемскій характеризовалъ ихъ такъ: «это ученія собачки, ходятъ на заднихъ лапкахъ и поглядываютъ за кулисы, гдѣ хозяинъ съ плеткой стоитъ!»

Въ мое время, т. е. въ пятидесятыхъ годахъ, литература начала сходиться съ артистами. Собирались у Мартынова, у меня. Бурдинъ, какъ

умный человекъ, прильнуль къ литературному кружку и, проводя на сценѣ оригинальныя пьесы, былъ какъ бы посредникомъ между писателями и необразованнымъ начальствомъ. Въ началѣ 60-хъ годовъ сломился Мартыновъ, за нимъ ушелъ Максимовъ, кто вышелъ замужъ, кто устарѣлъ и безучастно относился къ общему дѣлу. Осталась одна Линская и шла сама по себѣ. Театръ падалъ, царил оперетка. Я не могла слѣдить за всѣми переменами въ театрѣ, ибо находилась въ провинціи.

Что же я нашла теперь, черезъ 23 года?

Полное невѣжество, непониманіе русской жизни и честнаго отношенія къ дѣлу. Ни одна душа ничего не читаетъ, ничѣмъ не интересуется и только носится со своимъ «я». Новыя реформы, благодѣтельныя для артистовъ, добрѣйшій человекъ Потѣхинъ, прямо заявившій, что онъ не начальникъ, просить считать его товарищемъ и помогать ему въ новомъ для него дѣлѣ... Все это не понято, обругано, оплевано, такъ что молишь судьбу: Господи! дай настоящаго начальника въ мундирѣ съ плетью: не доросли мы, чтобы безъ палки служить! Эту фразу Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ твердилъ еще тридцать лѣтъ тому назадъ.....

На этомъ рукопись А. И. Шуберть прерывается.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

ВЫПУСКЪ VII



СОДЕРЖАНІЕ.

Трагедія, мистерія и моралитеть. Зигфрида Ашкинази.
Комедіантъ Маннъ. В. Всеволодскаго-Гернгроссъ.
Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Гедеоновымъ (1845—1859 гг.).
Впечатлѣнія сезона. „Заложники жизни“ Э. Соллогуба. Ю. Слонимской.

Юбилеи: 50-й юбилей Сарры Бернаръ. — А. К. Глазунова. — А. Т. Гречаниновъ.—А. Н. Давыдова.—П. Дево.—Спб. Консерваторіи.—Н. В. Корсунскаго.—А. Р. Кугеля.—І. Ф. Кшесинскаго.—Н. Г. Легать.—А. М. Марковой.—М. И. Меден-Фигнеръ.—М. А. Михайловой.—Спб. Музыкальной школы.—Муне-Сюлли.—А. В. Неждановой.—О. В. Э. Пигулевскаго.—Л. А. Саветти.—П. В. Самойлова.—М. А. Славинной.—В. В. Стрѣльской.—К. Ферри-Джиральдони.—Н. А. Чаева.—Н. Н. Фигнеръ.—А. И. Южина (кн. Суибатова).—Л. Г. Яковлева.

Некрологи и памяти: К. В. Бравича.—А. П. Бородина.—А. Н. Верстовскаго.—Ф. И. Гущина.—В. П. Далматова.—Ш. Делормъ.—П. Жерве.—А. А. Каратыгиной.—А. К. Колаковскаго.—А. И. Косоротова.—Н. В. Лисенко.—Е. А. Макаровой-Юнепой.—Ж. Массна.—Л. А. Мей.—С. Ф. Поль.—П. А. Плавильщикова.—В. В. Самойлова.—А. Стриндбергъ.—А. С. Суворина.—А. Черепановой.—А. М. Читау.—М. Г. Шевченко.—Е. А. Яблочкиной.—С. И. Яковлева.—С. И. Феоктистова.

Всѣ Юбилеи и Некрологи, за исключеніемъ некролога, посвященнаго памяти П. А. Плавильщикова, составлены Н. Н. Окуловымъ.—Некрологъ о Плавильщикова написанъ В. А. Михайловскимъ.

Указатель.

Приложеніе. Лѣтопись Императорскихъ Спб. театровъ (1881—1891).
Сезонъ 1881—1882 г. П. Н. Столпянскаго.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.



«ОТЪ НЕЙ ВСѢ КАЧЕСТВА» КОМ. ГР. Л. Н. ТОЛСТОГО.
В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ИГНАТА).
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

ТРАГЕДІЯ, МИСТЕРІЯ И МОРАЛИТЕТЬ.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



ОВРЕМЕННЫЙ театръ переживаетъ глубокой кризисъ, это ясно самому поверхностному наблюдателю театральной жизни. Чуть-ли не каждый сезонъ открывается подъ знакомъ какого-нибудь новаго «новаго слова» режиссерскаго искусства: «театръ пяти тысячъ», «свободная сцена», «монументальная сцена», «оргинность», «рельефная сцена», «сценическія мистеріи», «сценическій примитивъ»,—всѣ эти новыя или подновленные слова театральной техники возникли въ теченіе какихъ-нибудь 5—6 послѣднихъ лѣтъ. И они не остались только словами, особенно на Западѣ, но уже успѣли проникнуть въ практику сцены, иногда оплодотворяя, иногда доводя до абсурда изумительное мастерство современныхъ режиссеровъ. Даже такой самобытный театръ, какъ Московскій Художественный, такой академическій, какъ Петербургскій Императорскій, не ушли отъ вліянія этихъ новыхъ театральныхъ вѣяній и порываютъ со своими твердо установившимися традиціями.

Одна общая черта объединяетъ всѣ, самыя противоположныя, формы этого безогляднаго сценическаго новаторства: полный разрывъ съ реализмомъ, какъ самоцѣлю и какъ средствомъ сценическаго выраженія. Сценическія чудеса реалистическаго театра достигли естественнаго предѣла, того абсолютнаго минимума условности, далѣе котораго начинается кинематографъ. Въ этой области уже все достигнуто и нѣтъ движенія; какъ натуральная реакція противъ чрезмѣрной реалистичности и чрезмѣрнаго блеска сценической постановки, перегружающихъ вниманіе зрителя и отвлекающихъ отъ самой драмы, возникло стремленіе упростить и «нейтрализовать» сценическую картину, сдѣлать ее незамѣтнымъ нейтральнымъ фономъ, на которомъ болѣе выпукло выступаетъ драматическое дѣйствіе. Лѣтъ пять назадъ была торжественно провозглашена «смерть быта», какъ

освободительный лозунг театра. Вслѣдъ за живописью, поэзіей, музыкой и скульптурой театръ рѣзко порвалъ съ натурализмомъ и вступилъ на новый путь, который, черезъ недолговѣчныя увлеченія импрессионизмомъ и символизмомъ, неудержимо влекъ его въ кругъ религиозныхъ идей и къ совершенно новымъ сценическимъ и драматическимъ методамъ. Неоцѣнимая заслуга декадентства заключалась въ его разрушительной критикѣ натурализма, какъ художественнаго принципа. Однако, декадентство не носило въ себѣ созидательныхъ началъ, которыя могли бы замѣнить испровергнутые принципы натурализма; одною-же формою, какъ бы изысканно прекрасна она ни была, искусство не могло существовать. Еще раньше, чѣмъ декадентство окончательно сошло со сцены, началась проповѣдь религіознаго искусства, которую вели тѣ-же прежніе русскіе декаденты и индивидуалисты. Тогда и возникли туманныя идеи «театра храма», «оргіиности», «сценическаго священнодѣйствія», подъ которыми можно было понимать все что угодно, вплоть до превращенія сценическаго представленія въ активное, чуть-ли не тѣлесное «дѣйство», вродѣ сектантскихъ радѣній. За громкими словами объ «оргіиности» и «хоровомъ» началъ театра почти утратила смыслъ и реальное содержаніе идея о близости театра, какъ и другихъ, впрочемъ, искусствъ, съ религіей; «орхестръ» стало придаваться мистическое значеніе, какового она не имѣла и въ Греціи, а названіе «мистерія» сдѣлалось ходкой монетой, которою можно было, на основаніи самыхъ неопредѣленныхъ признаковъ, придавать глубокой смыслъ самой очевидной безсмыслицѣ.

Идейный кризисъ театра роковымъ образомъ совпалъ съ глубокимъ социальнымъ и экономическимъ переворотомъ, который указалъ театру совершенно новое мѣсто въ культурной жизни. Старый театръ, со всѣмъ своимъ укладомъ и навыками, исходилъ отъ придворнаго театра XVII и XVIII вв., этой роскошной прихоти дореволюціонной аристократіи; еще совсѣмъ недавно онъ былъ исключительно «придворнымъ» или даже «дворцовымъ» театромъ. Унаслѣдованные нами драматическіе и сценическіе методы зависѣли отъ устройства сцены и зрительнаго зала. Источники

современной драмы восходятъ къ Лопе де Вега, Кальдерону, Шекспиру и Мольеру, т. е. опять-таки къ придворной поэзіи. Этотъ театръ былъ дѣломъ изысканнаго досуга, изящной придворной забавой, художественной бездѣлушкой, въ которой всякая мелочь смакуется, какъ въ миниатюрѣ, этой наиболѣе аристократической отрасли живописи. «Третье сословіе» дало театру только новое содержаніе, форму-же оставило безъ измѣненія. Новый же театръ стоитъ подъ знакомъ демократической и капиталистической культуры, которая кореннымъ образомъ измѣнила формы общественной жизни. Не будучи «народнымъ» въ настоящемъ смыслѣ, онъ привлекаетъ широкіе слои общества и, главнымъ образомъ, тотъ слой городского населенія, который можно было бы назвать «культурнымъ плебсомъ». Чисто техническія условія: беспощадная конкуренція и, какъ слѣдствіе ея, колоссальныя издержки на постройку и содержаніе роскошныхъ зданій и столь-же роскошныя постановки, громадныя гонорары исполнителямъ и т. д., принуждаютъ театръ увеличивать число зрителей, чтобы увеличить валовой доходъ. Новый театръ стремится расширить до послѣдней возможности зрительный залъ и создаетъ, благодаря этому, совершенно новыя условія драматической и сценической перспективы, а услужливая теорія спѣшитъ оправдать ихъ идеальными требованіями «театра пяти тысячъ», «рельефной» и «монументальной» сцены.

За единичными исключеніями, современный театръ сдѣлался особой формой промышленности и, какъ и въ другихъ областяхъ промышленности, безжалостно уничтожаетъ мелкихъ предпринимателей. Коммерческимъ принципомъ его является «массовое производство» сценическихъ впечатлѣній, рассчитанное на массовое потребленіе. «Потребитель» новаго театра приноситъ съ собою въ зрительный залъ лихорадочный темпъ городской культуры. Драматическое впечатлѣніе переживается имъ второпяхъ, на ходу, какъ полу-разжеванный бутербродъ, проглоченный наскоро въ «автоматѣ»; организмъ его требуетъ острой и пряной пищи; его психика реагируетъ только на рѣзкія воспріятія, на яркія, контрастныя впечатлѣнія.

Въ этомъ фатальная сторона переживаемаго театромъ кризиса.

Старая драма интимна и утонченно-аристократична. Метерлинкъ, Уайльдъ, Пшибышевскій, Чеховъ расчитываютъ на утонченное индивидуальное воспріятіе; драмы ихъ построены на тонкихъ нюансахъ, на нѣжныхъ полутонахъ, на сложномъ психологическомъ рисункѣ, который въ перспективѣ «театра пяти тысячъ» сливается въ смутное сѣрое пятно. Новое же божество современной культуры—демократія, не создало своего искусства, въ этомъ, быть можетъ, самая подозрительная черта ея божественнаго происхожденія. Практика новаго театра не поспѣваетъ за теоріей и, за отсутствіемъ живого творчества, которое могло бы осуществить проповѣдуемые принципы монументальнаго театра, дѣло обошлось реставраціей стариннаго театра, при чемъ заодно воскресло и многое такое, что никакого отношенія къ этимъ принципамъ и къ проповѣди религіознаго искусства не имѣетъ. Внѣшнее сходство какъ будто даже оправдываетъ эту реставрацію: новую драму ищутъ въ тѣхъ истинно-демократическихъ эпохахъ, когда театръ былъ совершеннымъ воплощеніемъ народной души, когда искусство было демократично и религіозно. Эти эпохи были, къ тому же, порою блестящаго расцвѣта драматическаго искусства: онѣ создали античную трагедію и средневѣковую мистерію.

* * *

Происхожденіе греческой трагедіи обычно выводятъ изъ пѣсни «траговъ», т. е. изъ хора діонисіева богослуженія. Но эта пѣснь, получившая затѣмъ діалогическую форму и драматическій элементъ, была первоначально хоровой пляской; исходной точкой ея является, такимъ образомъ, не слово, а тѣлодвиженіе, не описаніе, а непосредственная пластическая передача лежащаго въ основѣ двѣирамба экстатически-религіознаго чувства.

Но уже въ самой пляскѣ, этомъ, казалось бы, первоначальномъ зародышѣ драматическаго искусства, можно различить два самостоятельныхъ и не сливающихся элемента. Наряду съ подражательной мимической пляской, изображающей реальныя событія жизни: войну, любовь, охоту, существуютъ еще особыя ритуальныя тѣлодвиженія, которымъ приписывается

сверхъестественная магическая сила. Прежде чѣмъ возникло самое элементарное религиозное представленіе, уже существовалъ готовый ритуаль пляски, которая не подчинялась никакимъ внѣшнимъ формальнымъ закономъ, а являлась инстинктивной тѣлесной передачей религиозныхъ эмоцій. Эти тѣлодвиженія, то торжественно-медлительныя, то изступленныя, представляютъ элементарный способъ сообщенія челоуѣка съ богомъ, первобытную форму *мистеріи*.

Въ эллинскомъ Діонисѣ, въ культѣ котораго ищутъ зародыши греческой трагедіи, можно различить оба элемента. Въ основѣ еракійскаго культа съ его экстатическимъ хоромъ, вѣясомъ, съ кровавыми жертвами оргій, лежитъ стремленіе раствориться въ священномъ «вакхическомъ» безуміи, въ стихіи божества, сокрушить преграду индивидуальнаго, отдѣляющую челоуѣка отъ бога. Въ этомъ экстатическомъ культѣ, символомъ котораго являлась жертвенная кровь и который сопровождался страстнымъ призываніемъ бога и изступленной пляской, челоуѣкъ соединялся съ богомъ въ отреченіи отъ личнаго начала и утвержденіи безсознательныхъ стихійныхъ элементовъ души. Но наряду съ еракійскимъ Діонисомъ существовалъ идиллическій Дендритъ, богъ виноградной лозы, культъ котораго почти сливался съ мирными сельскими празднествами и сопровождался веселымъ хорами, маскарадными играми и мимическими представленіями. Онъ былъ богомъ эллинскаго земледѣльческаго быта, чуждымъ безумной мудрости тайнъ и откровеній; служеніе ему являлось утвержденіемъ индивидуальнаго начала въ челоуѣкѣ, всякой формы и внѣшней реальности, всей полноты жизни.

Греческій театръ принялъ въ себя обѣ стороны культа Діониса, но не слилъ ихъ во едино. Вокругъ пылающаго жертвенника Діониса проходитъ жизнелюбивая свита смѣющагося бога виноградной лозы, мѣнады съ тирсами, Панъ и Силенъ, сатиры и нимфы; передъ зрителемъ разыгрывается нѣчто вродѣ мимической драмы, полу-маскарадъ, полу-буффонада съ яркими бытовыми подробностями. И тутъ-же раздается экстатическая импровизація запѣвалъ трагическаго хора, страстное призываніе Діониса — узо-

рѣшителя, освобождающаго отъ земнаго праха. Изъ диврамба родилась трагедія, изъ хора сатировъ—бытовая комедія, «драма сатировъ».

Въ греческой трагедіи эти оба элемента, миметическій и мистерійный, мало по малу обособились. Но и въ самой трагедіи и вообще въ развитіи театра можно различить обѣ несліянные черты діонисіева культа. Содержаніе всей исторіи театра [исчерпывается, въ сущности, непрерывной борьбой мистеріи и мима, — борьбой, въ которой то мистерія изгоняетъ со сцены комедію, то мимъ снова проникаетъ въ литургическую драму и разлагаетъ ее медленнымъ, но вѣрно дѣйствующимъ ядомъ индивидуальнаго начала.

* * *

Когда знаменитый магъ и волшебникъ монументальной сцены, Максъ Рейнгартъ, провозгласилъ возрожденіе античной трагедіи и, за отсутствіемъ «театра пяти тысячъ», поставилъ Софокла и Эхила въ циркѣ, казалось, что найдено то драматическое произведеніе, которое отвѣчаетъ техническимъ требованіямъ монументальной сцены и въ то-же время стремленіямъ современнаго театра вернуться къ религіозному искусству. На трагической сценѣ живутъ особая идеализированныя существа, безмѣрно превосходящія людей силами, цѣльностью, красотой и несчастіями; движенія ихъ, ихъ голосъ, жесты, поступки величественно-просто, патетичны и монументальны въ совершеннѣйшемъ смыслѣ слова; въ драматической концепціи звучатъ недостающія современному театру героически-мажорныя ноты; наконецъ, архитектурическій принципъ греческаго театра, рассчитаннаго на 30000 зрителей, совпадаетъ или даже превышаетъ требованія сценической и драматической перспективы «театра пяти тысячъ».

Уже четыре года продолжаются европейскіе и заокеанскіе эксперименты Макса Рейнгарта, и только теперь, когда затихъ назойливый шумъ американской саморекламы и потускнѣлъ ореолъ смѣлаго новаторства, начинаютъ понемногу открываться скрытыя пружины шумнаго успѣха рейнгартовскаго театра. Изобрѣтательный Барнумъ театра съ широкимъ спекулятивнымъ размахомъ и жилкой американскаго дѣлечества, Рейнгартъ сумѣлъ,

подъ флагомъ античной трагедіи и модныхъ идей о возрожденіи религіознаго искусства, пойти на встрѣчу самымъ первобытнымъ театральнымъ инстинктамъ толпы. Представленія Рейнгарта только по внѣшности походили на эллинскій театр: какъ римскій циркъ, въ которомъ представлялись въ драматизированной формѣ тѣ-же религіозные сюжеты греко-римской мѣлологіи. Не элементы трагедіи создавали успѣхъ римскимъ цирковымъ представленіямъ, а пышныя процессіи, состязанія атлетовъ, искусная сценическая феерія,—словомъ, миметическое зрѣлище, которому неустово рукоплескалъ непритязательный римскій плебсъ.

Прославленный режиссерскій гений Рейнгарта выразился исключительно въ созданіи эффектнаго зрѣлища, какое едва-ли было бы допущено у грековъ въ ихъ самыхъ простонародныхъ представленіяхъ. Центръ тяжести рейнгартовскихъ цирковыхъ трагедій лежалъ не въ гармоничности внутренняго развитія трагедіи, не въ мистерійномъ ея элементѣ и его сценическомъ воплощеніи, а въ нестерпимыхъ для чувствительнаго глаза свѣтовыхъ эффектахъ, въ пышныхъ вѣздахъ колесницъ, въ шествіяхъ воиновъ и хора, въ пестрыхъ одѣянїяхъ, въ освѣщенныхъ пронзительнымъ свѣтомъ электрическаго прожектора, воздѣтыхъ къ небу рукахъ,—словомъ, въ грубо-эффектныхъ «живыхъ картинахъ». Драматическій рисунокъ былъ сведенъ на нѣсколько рѣзко очерченныхъ моментовъ, но эта простота была далека отъ благородной простоты построенія трагедіи и скорѣе приближалась къ болѣзненно-изломанной линіи упрощеннаго декадентскаго рисунка. Изъ двухъ—трехъ яркихъ контрастныхъ красокъ создавался рельефный сценическій *плакатъ*, который при рѣзкомъ цирковомъ освѣщеніи, да и то только на незыскательный вкусъ театральной черни могъ сойти за стройный рисунокъ античной трагедіи.

Но еще сильнѣе былъ контрастъ между величественнымъ стилемъ трагедіи и характеромъ драматической игры современныхъ актеровъ. Греческій театръ это—постройка циклоповъ; современный человѣкъ чувствуетъ себя ничтожнымъ и малымъ передъ героями его—титанами, вступающими въ борьбу съ богами и попирающими вѣчные законы вселенной.

Жесты ихъ могучи и полны чуждаго намъ величія; чувства ихъ стихійны и наполнены непонятнаго павоса; наши утонченные нервы не въ состояніи выдержать трагическаго вопля, предсмертнаго хрипѣнія, жестокости, безумія, крови; всѣ эти необходимые аксессуары трагедіи, возникшей въ эпоху кровопролитныхъ войнъ и междуусобій, плохо гормонируютъ съ нашимъ укладомъ жизни, съ нашими изнѣженными чувствами. Первобытная жестокость эллина все еще ощущается, сквозь высокую духовную культуру Софокла или Эсхила, во внѣшнихъ драматическихъ деталяхъ и слишкомъ противорѣчить нашимъ культурнымъ понятіямъ. Античное искусство при всемъ совершенствѣ и законченности своихъ величавыхъ образовъ, чуждо современному человѣку; его трагическая правда слишкомъ холодна и жестоко равнодушна для міра, обладающаго новымъ, болѣе человѣчно теплымъ, религіознымъ жизнепониманіемъ.

Но и современный актеръ, воспитавшійся на подмосткахъ миметическаго театра, не въ состояніи создать сценической образъ трагическаго героя. Онъ весь разѣденъ самоанализомъ, котораго были чужды цѣльные и гармоничные герои Софокла и Эсхила. Фаустъ и Гамлетъ, эти два преобладающіе типа современной психологій, полные внутренняго разлада и борьбы, отравили его душу рефлексіей, которая убиваетъ способность къ непосредственному дѣйствію и его пластическому выраженію—широкому «трагическому» жесту. Онъ снялъ котурны и маску—буквально и фигурально—и обратился въ обычнаго человѣка, въ героя не трагедіи, а аналитически-психологической драмы. Въ игрѣ рейнгартовскаго Ореста, Александра Мойси, были ясно слышны ноты изъ его коронной роли Гамлета; въ сценѣ матеревійства онъ какъ будто спрашивалъ у Пилада, робко и неувѣренно: «быть или не быть»?

Современный актеръ слишкомъ много думаетъ и знаетъ и слишкомъ тонко чувствуетъ, чтобы дѣйствовать—мстить и убивать. Его игра—сложный психологическій рисунокъ, и чѣмъ болѣе разработаны детали, чѣмъ тоньше украшающія его виньетки, тѣмъ она совершеннѣе. Образы же трагедіи—это высѣченныя изъ скалы громады, ужасающія величіемъ своихъ



«ОТЪ НЕЙ ВСЕ КАЧЕСТВА» КОМЕДИЯ ГР. Л. Н. ТОЛСТОГО НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
ПРИНАТЬ (Г. ДАВЫДОВЪ), ПРОХОЖИЙ (Г. СУДЪБИНИНЪ), АКУЛИНА (Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ), МАРФА (Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ) И МИХАЙЛО (Г. КИЕНСКИЙ)

пропорцій, мощностью своихъ членовъ. Бури и невзгоды тысячелѣтій только изрыли ихъ поверхность, но не въ состояніи были поколебать ихъ основаніе или измѣнить ихъ монументальные контуры. Эти образы подобны родосскому Колоссу, грандіозность и великолѣпіе котораго открывается только *на разстояніи*. Взгляните на него вблизи, ставъ у подножія, въ измѣненной перспективѣ, и вы увидите безобразно-громадныя ноги и на нихъ безформенныя глыбы грубо отесаннаго и вывѣтрившагося камня; голову его скроетъ отъ васъ громоздкое тѣло въ уродливомъ ракурсѣ.

Душу этого колосса не въ состояніи раскрыть современный театръ. Перспектива, въ которой эллинь видѣлъ героевъ своей трагедіи, измѣнилась во всѣхъ отношеніяхъ. Они были прекрасны и величественны, когда, въ котурнахъ, придававшихъ имъ сверхъестественный ростъ, и въ трагической маскѣ, усилившей и подчеркивавшей стихійную цѣльность ихъ характеровъ, боролись они въ высшемъ напряженіи человѣческихъ силъ съ богами и съ рокомъ, побѣждали или умирали, какъ герои, какъ полубоги. Но боги Олимпа умерли и съ ихъ смертью измѣнилась вся перспектива трагедіи. То, что было когда-то героическимъ вызовомъ судьбѣ, стало неестественно громкимъ, но безсильнымъ риторическимъ крикомъ, брошеннымъ въ опустѣвшее и не дающее отклика небо. На сценѣ остались малые ростомъ и ничтожные духомъ современные люди, потомки не соперника боговъ Прометея, а нерѣшительнаго и безвольнаго Гамлета. Они безтолково суетятся на сценѣ и вопятъ напряженнымъ голосомъ; они дѣлаютъ неестественно-широкіе жесты и говорятъ слишкомъ громкія слова, проливаютъ кровь, вида которой боятся и воюютъ съ богами, въ которыхъ сами не вѣрятъ. Вся игра ихъ—сплошное нарушеніе божественной перспективы античной трагедіи, которая на первый планъ ставитъ человѣка—хоръ, въ центрѣ, на сценѣ—героя, болѣе божественнаго, нежели люди и болѣе человѣчнаго, нежели боги; вся-же трагедія развивается на фонѣ жестоко-прекраснаго Олимпа, который орхестра не раздѣляетъ отъ зрителей, а вѣчно связуетъ роковымъ трагическимъ узломъ человѣческой судьбы.

Отъ греческой трагедіи остается въ современномъ театрѣ только

мертвая внѣшняя оболочка; *душа* трагедіи умерла въ современномъ чело-
вѣкѣ, зритель и актеръ. вмѣсто титана, приносящаго огонь съ небесъ,
вступающаго въ борьбу съ вѣчными законами вселенной, зажигающаго раз-
доръ боговъ, на сценѣ остается неуклюжій, грубоотесанный и пестро рас-
крашенный колоссъ съ душой пигмея.

* * *

Античная трагедія не стала намъ ближе послѣ реингартовскихъ Эдипа
и Орестейи. Напротивъ, эти спектакли наглядно показали, какую пропасть
разверзла тысячелѣтняя культура между греческой орхестрой и современ-
нымъ зрительнымъ заломъ, между религіознымъ міросозерцаіемъ эллин-
скаго поэта, творившаго миѳъ въ согласіи съ народными вѣрованіями, и
скептической современной толпой, для которой боги Олимпа преврати-
лись въ комическіе персонажи офенбаховскихъ оперетокъ.

Однако, перспектива монументальной сцены требуетъ во что бы то
ни стало могучаго патетическаго жеста и широкаго сценическаго мазка;
котурны и трагическая маска, какъ бы поднимающіе актера надъ уров-
немъ человѣческаго и въ то-же время упрощающіе сценическую и драма-
тическую картину, являются ея существеннѣйшими атрибутами.

Недостающій современной драмѣ трагическій пафосъ нашелся въ тво-
реніяхъ болѣе поздней эпохи монументальнаго театра, въ средневѣковыхъ
страстяхъ и мистеріяхъ. Ихъ земные и мистическіе персонажи болѣе близки
и даже какъ будто сливаются съ религіозными вѣрованіями современнаго
зрителя, трагическій пафосъ замѣненъ въ нихъ пафосомъ христіанскаго
страстотерпчества, опустѣвшее и не дающее отклика небо Олимпа—
христіанскимъ небомъ, строгая красота античнаго миѳа—христіанской
мистикой.

Средневѣковыми мистеріями большая публика заинтересовалась лишь
во время лѣтнихъ представленій Страстей Господнихъ въ 1910 г. въ Оберам-
мергау. До того времени, особенно въ Россіи, мало кто и зналъ о при-
митивномъ мужицкомъ театрѣ, въ которомъ уже нѣсколько столѣтій пред-
ставляются каждая 10 лѣтъ картины изъ Новаго и Ветхаго Завѣта. Только

въ самые послѣдніе годы, когда реалистическій театръ пересталъ занимать публику, когда, къ тому-же, въ сердцахъ людей проснулась культурная усталость, а вмѣстѣ съ нею интересъ ко всему примитивному, свѣжему, простонародному, ко всему, выходящему изъ рамокъ культурной утонченности, снова заговорили о Страстяхъ Господнихъ въ Обераммергау и въ Эрлѣ.

О связи греческой трагедіи съ религіознымъ культомъ Діониса существуетъ солидная литература научныхъ и популярныхъ трудовъ и это избавляетъ отъ необходимости говорить о рожденіи греческаго театра изъ религіознаго дивирамба; менѣе извѣстно, кажется, что и современный европейскій театръ развился изъ того-же *литургическаго* источника.

Драматизированное Евангеліе, послужившее основой развитія мистерій, такъ-же древне, какъ и Евангеліе писанное. Творцы перваго христіанскаго ритуала, жившіе среди народовъ съ легко воспламеняющимся воображеніемъ и съ перешедшею отъ греко-римской культуры потребностью въ художественномъ культѣ, внесли въ богослуженіе драматическіе элементы преданія о жизни, смерти и воскресеніи Спасителя. Характеръ древней церкви, еще не вполнѣ обособившей духовенство, много способствовалъ тому, что община принимала въ богослуженіи активное участіе: древнѣйшая литургія была построена на принципѣ діалога, на антифонахъ и респонсаріяхъ, изъ которыхъ въ IV вѣкѣ возникла сохранившаяся и понынѣ въ сирійской церкви великолѣпная символически-литургическая драма, двѣнадцатичасовая воскресная месса. Нужно мысленно воспроизвести лихорадочно-религіозную атмосферу, въ которой жили первые христіане, это напряженное ожиданіе близкаго конца міра и лихорадочное апокалиптическое возбужденіе, чтобы понять, какую громадную роль игралъ въ культѣ активно-драматическій, «оргійный» элементъ.

Еще болѣе рѣзко выраженный драматическій характеръ носило пасхальное богослуженіе, во время котораго драматически изображались главнѣйшіе моменты страданій и конечнаго торжества Спасителя. Во время богослуженія появлялись два молодыхъ священника въ одѣянїяхъ, напоми-

навшихъ женскія одежды—*ad similitudinem mulierum*, какъ предписывалъ ритуаль. Они изображали обѣихъ Марій и направлялись къ боковому придѣлу, задрапированному на подобіе гробницы. Ихъ встрѣчалъ священникъ въ бѣломъ одѣяніи, съ золотымъ сіяніемъ вокругъ головы, изображавшій ангела. Тогда начиналась слѣдующая высоко драматическая сцена:

Ангель:

Кого ищите вы, почитатели Христа?

Женщины:

Исуса изъ Назарета, Распятаго, Сына Божія.

Ангель:

Его здѣсь нѣтъ, Онъ воскресъ, какъ Онъ предварялъ васъ. Идите, возвѣстите, что Онъ воскресъ изъ гроба.

Женщины:

Пусть объяснятъ іудеи, какъ потеряли Царя охранявшіе гробъ стражи, не взирая на проваленный камень, и почему они не охраняли бдительно Скалу Справедливости. Пусть выдадутъ намъ тѣло или поклонятся вмѣстѣ съ нами Воскресшему и возгласятъ «Аллилуя».

Послѣ этого обѣ Маріи возвращались къ алтарю, гдѣ стояли остальные священники, изображавшіе учениковъ Христа, и возвѣщали имъ:

«Въ скорби пришли мы ко гробу и узрѣли ангела Господня сидящаго и услышали отъ него, что Исусъ воскресъ».

На радостную вѣсть духовенство и хоръ отвѣчали громогласнымъ «Аллилуя».

По мѣрѣ постепеннаго сокращенія двѣнадцатичасовой воскресной литургии отъ нея отпадали чисто драматическіе элементы. Однако, церковь меньше всего желала отказаться отъ столь вѣрнаго и могущественнаго средства воздѣйствія на паству; драматическіе элементы богослуженія были



«ОТЪ НЕЙ ВСѢ КАЧЕСТВА» КОМ. ГР. Л. Н. ТОЛСТОГО
СТАРУХА АКУЛИНА (Г-ЖА ЧИЖЕВСКАЯ) И МАРФА, БЯ СНОХА (Г-ЖА РАЧКОВСКАЯ).
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

выдѣлены въ самостоятельную литургическую драму, исполнявшуюся въ церкви на спеціально сооружаемыхъ подмосткахъ и изображавшую соотвѣтствующіе эпизоды изъ Евангелія. Подобно тому какъ приключенія, страданіе и торжество странствующаго по землѣ въ человѣческомъ образѣ бога стали исходной точкой развитія греческой трагедіи, такъ и теперь земная жизнь и торжество Богочеловѣка сдѣлались основой развитія средневѣковаго театра.

Чрезвычайно способствовало развитію церковныхъ представленій стремленіе христіанской церкви вмѣстить въ себя и освятить собою всё проявленія культурной жизни. Тѣ пережитки упорнаго язычества, которые не поддавались окончательному искорененію, церковь принимала въ свое лоно, одухотворяла и поднимала на христіански-моральную высоту. Однимъ изъ подобныхъ наслѣдій языческой культуры явилась пустившая глубокіе корни во всемъ римскомъ мірѣ страсть къ пышнымъ театральнымъ зрѣлищамъ, подчасъ чрезвычайно грубаго и циническаго характера. Въ борьбѣ съ римскимъ театромъ церковь увеличивала пышность богослуженія и блескъ церковныхъ представленій, которыя служили ей однимъ изъ самыхъ могучихъ средствъ культурнаго завоеванія языческихъ странъ.

Эта литургическая драма велась первоначально на латинскомъ языкѣ, причемъ духовенство было, конечно, ея единственнымъ исполнителемъ, но вскорѣ, ради понятности представленій для необразованнаго простонародья, текстъ драмы стали переводить на мѣстный языкъ.

«Нѣмецкій Ренессансъ» XII-го вѣка былъ эпохою пышнаго расцвѣта церковныхъ зрѣлищъ. Весь годъ отъ Рождества до Рождества былъ заполненъ циклами представленій, которыя длились по нѣскольку дней, а иногда, какъ болѣе позднія представленія, *les actes des apôtres* въ Буржѣ въ 1536 г. цѣлыхъ 40 дней. Главными темами были: Рожденіе Христа и поклоненіе волхвовъ, вилеемское избіеніе младенцевъ и бѣгство въ Египетъ, чудо въ Канѣ Галилейской, воскрешеніе Лазаря, Страсти и Воскресеніе; съ развитіемъ культа Маріи прибавилось Благовѣщеніе, Вознесеніе и т. д.

Первыя мистеріи исполнялись въ самой церкви и составляли какъ бы

часть богослуженія. Но постепенно онѣ начали привлекать все болѣе широкій кругъ зрителей, которые съѣзжались на церковные праздники и приуроченныя къ нимъ ярмарки изъ окрестныхъ приходоѡвъ. Въ церкви стало тѣсно и мистерию перенесли сначала на церковную паперть, а затѣмъ и просто на улицу, на специально сооруженную сцену. Обыкновенно для этой цѣли улицу перегораживали сценой (Brücke, «мостъ»), такъ что окна смежныхъ домовъ служили какъ бы боковыми ложами, а самая улица—партеромъ; на другомъ концѣ улицы устраивались мостки вродѣ галлерей. На небольшомъ возвышеніи возводилась трехъярусная сцена: внизу—геенна огненная, мрачное царство падшихъ ангеловъ, на верху—царство славы, а между ними—миръ человѣческой, за обладаніе которымъ борется небо съ адомъ. (Этой формою мистерійной сцены воспользовался впоследствии Тикъ для постановки «Сна въ Иванову ночь» Шекспира и режиссеръ мюнхенскаго королевскаго театра Штейнрюкъ для моралитета «Jedermann»). Во всѣхъ трехъ этажахъ сцена была передѣлена парю колоннъ, образующихъ какъ бы три отдѣленія или входа, на подобіе трехъ дверей церковнаго алтаря или трехъ входоѡвъ греческой трагедійной сцены. Легко понять громадныя достоинства такой сцены въ смыслѣ оживленія сценическаго дѣйствія и въ смыслѣ зрѣлища. Это особенно важно потому, что, за отсутствіемъ внутренняго драматическаго движенія, главная роль была отведена механическому передвиженію отдѣльныхъ исполнителей и массъ, т. е. чисто зрительнымъ впечатлѣніямъ.

Занавѣса на мистерійной сценѣ не полагалось; вмѣсто этого вся труппа, задолго до начала представленія, становилась и разсаживалась полукругомъ на подмосткахъ и начинала пѣть хоромъ: *Veni sancte spiritus*. Затѣмъ выступалъ толкователь или глашатай,—*expositor ludi* или *praecursor*, обычно въ образѣ герольда или-же святого, и приглашалъ къ вниманію, иногда тутъ же поясняя свое имя и роль и имена остальныхъ исполнителей. Такъ Аугсбургскія Страсти Господни XV столѣтія, положенныя въ основу Страстей Обераммергау и Эрля, начинаются слѣдующимъ вступленіемъ:

Achilleus, ain iud, ich haiss.
 wie wirs angiengen, ich nit waiss.
 Es ist ein gross geschray im land;
 er ist nun yber all bekant.
 Er hat auch lazarum erwoeckt;
 da mit hat er das volck erschroeckt;
 Sy halten in on allen spott
 fuer den waren lebendigen gott.
 Das kan vns nymmer guettes bringen,
 in soell wir auss dem land tringen
 Ald im haimlich nemen leben!
 disen rat will ich euch geben.

Затѣмъ поднимаются одинъ за другимъ всѣ дѣйствующія лица и объясняютъ, кто они. Такъ, старинная игра изъ XIV в. начинается слѣд. образомъ:

Adam ²dicit
 Ich bins der Adam
 der leider von vngehorsam
 hat geladen grosse not
 da von daz ich brach gotes gebot и т. д.
 Jheremias propheta dicit
 Ich bins Jheremias
 der prophete und ihr sult wissen daz
 Ich will euch kundigen botschaft и т. д.

Что этотъ наивный, на нашъ взглядъ, способъ характеристики дѣйствующихъ лицъ вполне соотвѣтствовалъ эстетическимъ требованіямъ эпохи и не оскорблялъ своей не драматичностью, можно видѣть изъ того, что и живопись того времени поступала такимъ-же точно образомъ: на рисункахъ и карриатурахъ изъ рта человѣка вьется лента съ надписью, опредѣляющей его имя и социальное положеніе, или съ соотвѣтствующимъ изреченіемъ. Къ тому понуждали и костюмы дѣйствующихъ лицъ, составлявшіе, опять-таки, какъ въ современной религіозной живописи, обычный нарядъ

того времени. Только Богъ-Отець, Христось, Богоматерь и святые составляли исключеніе и появлялись или въ бѣлыхъ одеждахъ, или въ церковномъ облаченіи.

Драматическая концепція этихъ религіозныхъ поэмъ примитивна и груба, какъ духъ создавшей ее эпохи. Ихъ небесные и адскіе персонажи говорятъ на грубомъ простонародномъ жаргонѣ и зачастую отпускаютъ непристойности, которыя кажутся намъ нестерпимой профанаціей; авторы мистерій не задумываясь ставятъ ихъ въ смѣлыя, подчасъ очень рискованныя, положенія. Однако, не слѣдуетъ забывать, что правовѣріе, равно какъ и фантазія эпохи, создавшей мистеріи, были достаточно сильны, чтобы не такъ легко почувствовать себя оскорбленными.

Большинство памятниковъ народной литературы безслѣдно погибло во время полувѣковой реформаціонной смуты, сдвинувшей съ мѣста всѣ устои народной жизни. Уцѣлѣвшіе-же списки такъ основательно искажены непрерывными передѣлками переписчиковъ, что даютъ только смутное понятіе объ истинномъ характерѣ этихъ своеобразныхъ народныхъ драмъ. Если что и сохранилось, такъ это позднѣйшія передѣлки мистерій и моралитетовъ, съ массою наносныхъ элементовъ, подчасъ грубо противорѣчащихъ первоначальному характеру литургической драмы: элементы мистеріи переплетены съ миметическими элементами болѣе поздней бытовой народной драмы.

«Passio Domini in lingua vulgari»—такъ называются старинные списки тирольскихъ Страстей Господнихъ. Изъ теперешнихъ текстовъ тщательно вытравлены всѣ слѣды ихъ простонароднаго происхожденія—грубый, подчасъ до непристойности языкъ, средневѣковой народной поэзіи, обладавший изумительной мѣткостью и силой выраженія. Неприкосновенною осталась лишь традиционная драматическая форма. Дѣйствіе распадается на три не связанныя между собою части: драму Спасителя, иллюстрирующія ее аналогіи изъ Ветхаго Заветъа, и хоръ, комментирующій эти живыя картины въ связи съ евангельскимъ повѣствованіемъ. Хоръ появляется каждыя 5—6 картинъ и служитъ выразителемъ религіозно-нравственной тенденціи



К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ДЕСЯТСКАГО ТАРАСА
«ОТЪ НЕЛЪ ВСЕ КАЧЕСТВА» КОМ. ГР. Л. И. ТОЛСТАГО
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

драмы: на немъ больше всего отразилось стремленіе церкви придать Страстямъ характеръ назидательной проповѣди.

Несмотря на растянутость дѣйствія, дающую возможность включить въ драму чуть-ли не всѣ четыре евангелія, концепція ея чрезвычайно бѣдна. Правда, подобрать у отдѣльныхъ евангелистовъ черты, создающія живые и выпуклые образы—задача, требующая исключительнаго пластическаго чутья. Но въ текстѣ Страстей не включены даже наиболѣе выдающіяся черты личности Христа и апостоловъ, которыя мы привыкли соединять съ ихъ образами. Характеры очерчены блѣдно и вяло; психологія до нельзя элементарна и, примѣнительно къ назидательной цѣли Страстей, выдержана въ двѣ краски—бѣлую и черную. Иуда, напримѣръ, эта демоническая, до сихъ поръ неразгаданная фигура, изображенъ ничтожнымъ сребролюбомъ, невѣдомо какъ попавшимъ въ среду ближайшихъ учениковъ Христа. Второстепенныя фигуры совершенно лишены жизни; скорбь Маріи замкнута въ ея личномъ материнствѣ; отъ сложной игры политическихъ страстей, сдѣлавшихъ смерть Христа роковой неизбѣжностью, осталась ребячливо-кичливая и къ тому-же исторически-невѣрная фигура первосвященника Каіафы, мстящаго заносчивому назарейскому плотнику за неуваженіе къ высокому сану. Образъ Христа, особенно послѣдней части мистеріи, взятъ исключительно съ человѣческой стороны: изнемогающая подъ бременемъ страданій плоть. И эта черта дѣлаетъ неправдоподобными немногія слова, произнесенныя Иисусомъ во время шествія на Голгоѣу.

* * *

Подобно древней иконѣ, стоятъ эти памятники средневѣковаго благочестія, столь чуждаго нашей культурѣ и всему современному укладу жизни. Только всесильная мода, та самая мода, которая гонитъ волны туризма къ подножію египетскихъ пирамидъ и въ подземные храмы Эллары, могла оживить интересъ къ этимъ громоздкимъ драматическимъ сооруженіямъ средневѣковой религіозной жизни. Страсти Господни въ Обераммергау породили особое паломничество со всей Европы и изъ Америки; людямы, томимымъ религіозной жаждой, какъ будто показалось, что, прикинувъ

къ этому давно изсякшему роднику народного творчества, они утоляют религиозную тоску современности.

Театръ Обераммергау привлекалъ въ теченіе трехъ лѣтнихъ мѣсяцевъ 1910 года громадную толпу зрителей. Но эти зрители, сами того не сознавая, наложили на мистеріи Обераммергау отпечатокъ изысканной театральности и отталкивающей «промышленный» характеръ. Нестерпимое кокетство набожностью отличаетъ теперь жителей затерянной въ баварскихъ Альпахъ деревушки, которые такъ охотно щеголяли своими длинными волосами на мюнхенскихъ улицахъ; бывое непритязательное благочестіе, породивши, согласно преданію, обѣтъ исполнять Страсти Господни въ ознаменованіе чудеснаго избавленія отъ чумы 1634 года, совершенно исчезло въ обуявшей ихъ страсти къ наживѣ. Мистеріи стали выгодной спекуляціей, приносящей бѣдной горной деревушкѣ круглую сумму въ три милліона марокъ. И если мы, любя природу и восхищаясь суровой красотой швейцарскихъ горъ, негодуемъ на отвратительную спекуляцію швейцарцевъ, насадившихъ отели чуть-ли не на всякой горной вершинѣ, то каково-же должно быть негодованіе на назойливое торгашество Обераммергау, предметомъ котораго стала священная реликвія средневѣковой религиозной жизни.

Представленія Обераммергау породили цѣлую литературу захлебывающихся восторженныхъ отзывовъ ¹⁾. Въ Россіи, гдѣ острѣе, чѣмъ въ западной Европѣ, назрѣло сознаніе необходимости возврата къ религиозному искусству, къ театру мистерій, тоже забыли, что религія есть вѣчно живое творчество, а не предметъ археологическихъ изысканій, что всякая эпоха должна создать свое искусство, а не успокоиться на реставраціи хотя бы даже самаго правовѣрнаго религиознаго искусства. Для нашей культуры, если оставить въ сторонѣ чисто-историческій интересъ, возсозданіе религиознаго искусства прошлыхъ вѣковъ имѣетъ не большее значеніе, нежели для современной жизни находки въ Помпеѣ и Геркуланумѣ: мы можемъ украсить ими наши музеи, но отъ этого наша жизнь ни на юту не приблизится къ античнымъ образцамъ. Къ тому-же литургическая

¹⁾ См. по этому поводу статьи «Ежег. Имп. Т.», 1910 г., VI, стр. 110—148.

драма средних вѣковъ, которую мы вдругъ открыли въ Обераммергау, въ корнѣ искажена болѣе поздними обработками. «Клобукъ не дѣлаетъ монаха», гласитъ мудрая средневѣковая поговорка, а въ Обераммергау отъ литургической драмы остался именно «клобукъ»,—духовное одѣяніе чуждой намъ эпохи.

Если можно себѣ представить невыносимый диссонансъ между сценически-драматической формою и основными принципами сценически-драматическаго воспроизведенія, то это—современныя представленія Страстей Господнихъ. Мистерія, какъ драматическая форма и мимъ, какъ основа драматическаго исполненія—этотъ рѣжущій контрастъ могъ пройти незамѣченнымъ только для самаго поверхностнаго зрителя. Жители Обераммергау отличные, и къ тому-же вполне современные актеры, но ихъ игра построена на принципѣ реалистической «бытовой» драмы. И чѣмъ лучше они играютъ, какъ «бытовые» актеры, чѣмъ сильнѣе отбѣняется миметической элементъ ихъ игры, тѣмъ рѣзче становится диссонансъ съ мистерійнымъ характеромъ пьесы. Первоначальная литургическая драма исполнялась въ своеобразномъ церковномъ речитативѣ, записанномъ въ старинныхъ рукописяхъ мистеріи, въ какомъ, вѣроятно, исполнялась и греческая трагедія; мимика и жестикуляція исполнителей регулировались богослужбными ритмами и тѣлодвиженіями; наконецъ, сценическимъ принципомъ постановки была чуждая всякаго реализма иконопись, а не декоративное искусство. Но этой сценической и драматической «иконѣ» не было въ Обераммергау. Актеры Обераммергау во главѣ съ исполнителемъ роли Христа, Антономъ Лангомъ, изо всѣхъ силъ старались миметически воспроизвести драму земной жизни Спасителя, то «Слово стало плотью» христіанской мистики, что явилось единственнымъ и неповторяющимся, нарушающимъ всѣ законы человѣческой плоти, чудомъ историческаго процесса. Литургическая драма, какъ и всякая мистерія, была отнюдь не попыткой подражанія, но стремленіемъ всей церковью пріобщиться къ драмѣ Богочеловѣка; драма была только внѣшнимъ символомъ мистическаго сопричастія чело-вѣка искупительной жертвѣ Голговы.

Если даже взять Страсти Господни исключительно съ психологической стороны, какъ миметическую драму о Человѣкѣ, который жилъ и умеръ, вѣря, что онъ Сынъ Божій, то и тогда эта драма негодится для сценическаго воспроизведенія. Гдѣ взять актеру этотъ тихій паѳосъ человѣколюбія, эту сложную и тончайшую гамму нарастанія чувства отъ чисто человѣческаго милосердія до освободительной вѣры въ слияніе тайны жизни съ тайною смерти, которая создаетъ возвышенный образъ Евангелія? Первая ступень человѣчности въ Христѣ является уже высшей въ аккордѣ человѣческихъ переживаній, и актеръ, начавъ драму съ этихъ высшихъ предѣловъ человѣчности, не сможетъ вести и *crescendo*, не переходя въ крикливый паѳосъ или не впадая въ неестественно-торжественную монотонность. Если Тайная Вечера патетична, то какова-же будетъ сцена въ Геѳсиманскомъ саду? Шествіе на Голгову? Распятіе? Воскресеніе?..

Только стремленіемъ современнаго театра во что-бы то ни стало вернуться къ религіозному искусству, къ мистерійной сценѣ объясняется исключительной успѣхъ представленій Страстей Господнихъ въ Обераммергау. Единственнымъ достоинствомъ спектаклей былъ религіозный сюжетъ необычайной драмы, и это достоинство превратилось въ недостатокъ, благодаря разладу между драмой и сценой. Если никто и не ощутилъ этого разлада и трехмѣсячныя представленія прошли при неослабномъ интересѣ публики, то все-же театръ не могъ успокоиться на воскресшихъ въ Обераммергау драматическихъ принципахъ и продолжалъ оцупью искать новые пути. Представленія въ Эрлѣ остались въ сторонѣ отъ этого исканія мистерійной сцены, несмотря на то что сценическій примитивъ Эрльскаго театра гораздо болѣе приближается къ религіозному искусству, нежели пестрая лубочная картина Обераммергау; программа дня ставитъ драматическому и театральному искусству новыя требованія. Новыя попытки приковываютъ вниманіе публики.

* * *

Пышный расцвѣтъ литургической драмы въ XII и XIII вѣкахъ явился косвенной причиною ея «обмірщвленія», а затѣмъ и упадка. Вслѣдствіе



«ЗАЛОЖНИКИ ЖИЗНИ» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ МИХАИЛА И Г-ЖА ТИМЕ ВЪ РОЛИ КАТИ (1-Й АКТЪ).

все увеличивающагося интереса къ мистеріямъ, церковь не могла вмѣстить всѣхъ жаждущихъ увидѣть великолѣпныя церковныя зрѣлища и ихъ пришлось перенести сначала на церковный дворъ, а затѣмъ и просто на городскія площади. Когда-же, съ развитіемъ мистеріи, стало возрастать и количество дѣйствующихъ лицъ—оно доходило подчасъ до нѣсколькихъ сотъ—и духовенства не хватило на всѣ роли, пришлось прибѣгнуть и къ непосредственному содѣйствію мірянъ. Мистеріи все болѣе разлучались съ церковью и принаравливались ко вкусу и художественнымъ инстинктамъ своихъ уличныхъ зрителей и мірскихъ актеровъ. Сначала робко и рѣдко, затѣмъ все увѣреннѣе стали появляться въ мистеріи элементы народнаго театра; къ Христу, Маріи и святымъ присоединяются новые комическіе персонажи, а къ священнодѣйствію—простонародныя сценки, которыя служили какъ бы развлеченіемъ и отдыхомъ отъ душевнаго напряженія возвышеннаго зрѣлища Страстей Господнихъ.

Въ драмѣ появляются характерныя фигуры средневѣковой улицы: ярмарочный шарлатанъ и торгашъ, предлагающіе Маріи снадобья для бальзамированія тѣла Христа. Фигура дьявола утрачиваетъ демоническія черты и принимаетъ шутовской отпечатокъ. Во Франціи возникаетъ особый видъ драмы, *les diableries*, который получаетъ столь опасное направленіе, что папа Иннокентій III вынужденъ въ 1210 г. воспретить употребленіе церковныхъ одѣяній и участіе духовенства въ итальянской мистеріи. Эти шутовскія и дьявольскія роли неудобно, конечно, возлагать на духовенство, и мы видимъ, какъ церковь, упорно боровшаяся съ остатками римскаго театра и съ пережитками языческихъ маскарадныхъ игръ: гистіонами, масками, шутами и скоморохами, сама привлекаетъ ихъ къ участію въ священныхъ представленіяхъ.

Въ приниженой сначала, второстепенной и едва терпимой, роли мимъ снова вступаетъ въ мистерію и вноситъ въ нее медленный, но вѣрно дѣйствующій ядъ. Въ безлично-религіозную стихію литургической драмы проникаютъ не сливающіеся съ нею элементы народной «бытовой» комедіи, въ которой комика частной ситуаціи, особенности индивидуальнаго харак-

тера играютъ первенствующую роль. Символика мистерій, въ которой отдѣльная личность взята лишь, какъ членъ безличной духовной организаціи—церкви и какъ объектъ приложенія высшихъ сверхличныхъ религіозныхъ законовъ, смѣняется грубымъ, подчасъ непристойнымъ реализмомъ индивидуальной трактовки человѣческихъ характеровъ.

Въ этой промежуточной стадіи уже намѣчается дальнѣйшій путь развитія европейскаго театра. Возникаетъ *моралитетъ*, нѣчто среднее между мистеріей и реалистической драмой. Не сливающимся элементы мистеріи и мима дѣлятъ между собою три яруса мистерійной сцены: сверху и снизу человѣческой міръ все еще соприкасается со своими мистическими границами, но на средней сценѣ живетъ и дѣйствуетъ только человѣкъ, во всемъ многообразіи жизненныхъ положеній, съ самостоятельнымъ, лишь слегка контролируемымъ горними силами, развитіемъ индивидуальнаго характера. Небесные и адскіе персонажи моралитета также претерпѣваютъ значительное измѣненіе: это уже не живыя одухотворенныя существа первыхъ мистерій, но аллегорическія олицетворенія горнихъ силъ и абстрактные символы страстей, добродѣтелей и пороковъ героя средней сцены—человѣка. Изъ мистической плоскости мистерійной сцены центръ тяжести дѣйствія перемѣщается въ человѣческую планъ.

Одновременно съ этимъ актерское искусство оффициально порываетъ съ церковью и обособляется въ самостоятельныя группы, чему не мало способствуетъ свойственный средневѣковью корпоративный духъ. Во Франціи организуются два актерскихъ цеха: *confrerie de la Passion*, исполняющая мистеріи, и *confrerie de la Bazoche* для представленія моралитетовъ; въ Италіи, еще въ серединѣ XIII в., образуются сообщества *del Gonfalone* и *Batuti*; въ Англии и Германіи обособляются аналогичныя гильдіи или цехи.

Большинство этихъ пьесъ, сочиненныхъ на вкусъ черни, съ соответствующимъ эпохѣ преобладаніемъ чувственнаго элемента въ религіи, обнаруживаютъ невѣроятное матеріальное пониманіе религіозныхъ догматовъ, старинную страсть къ чудесамъ и фантастикѣ и такое богатство старыхъ языческихъ суевѣрій съ большимъ или меньшимъ оттѣнкомъ христіанства,

что становится понятной борьба церкви съ ею-же установленнымъ обычаемъ религіозныхъ представлений. Такъ, въ 1471 году епископъ Ведего изъ Гавельберга запретилъ устройство зрѣлищъ въ церквахъ, «ибо они больше служатъ сладострастію и смѣху, чѣмъ сокрушенію о грѣхахъ». Борьба церкви съ этимъ христіанскимъ язычествомъ была совершенно безнадежна, такъ какъ церковь, искореняя одни суевѣрія, насаждала вмѣсто нихъ другія, христіанскія, а народная фантазія отлично переваривала новые элементы и сплетала изъ нихъ чудовищные полу-христіанскіе, полу-языческіе образы. Народъ продолжалъ вѣрнть и чтить свои старья, обезображенныя съ теченіемъ времени, божества и цѣлкомъ переносилъ ихъ въ религіозныя представленія. Зачастую эти первоначально эпизодическіе элементы мистеріи появлялись въ такомъ изобиліи, что пасхальныя представленія съ ихъ безконечными проказами чорта мало отличались отъ карнавальныхъ игръ и фарсовъ. Въ эпоху, когда извѣстные и любимые проповѣдники разрѣшали себѣ на кафедрѣ непристойныя шутки и не стѣснялись для усиленія эффекта воспроизводить на амвонѣ барабанный бой или подражать собачьему лаю, неудивительно, что самые величественные моменты представленій прерывались простонародными шутками и комическими фигурами, которыя превращали церковь въ мѣсто увеселеній самаго низкаго разбора.

Грандіозный, хотя и болѣзненный подъемъ фантазіи, обремененный матеріальными представленіями объ адѣ и дьяволѣ, отразился на этихъ народныхъ зрѣлищахъ, которыя готовы были, казалось, превратиться въ чудовищную коміку. Въ юморѣ отнюдь не было недостатка, и объ этомъ элементѣ драмы позаботилась, и даже болѣе чѣмъ достаточно, городская культура, этотъ рассадникъ грубо шутовскихъ карнавальныхъ фарсовъ. Но мы не должны забывать, что смѣхъ надъ дьяволомъ и привидѣніями былъ во всякомъ случаѣ смѣхомъ отчаянія, такъ какъ эпоха слишкомъ уже въ серьезъ принимала вѣру въ загробныя муки.

Распространенная въ средніе вѣка народная игра о смерти богатаго чловѣка («Jedermann») является какъ бы драматическимъ прологомъ къ знаменитому «Душеутѣшителю», гдѣ подробно и обстоятельно расска-

зывается о загробныхъ мученіяхъ богатаго гуляки, душу котораго приносятъ подъ звуки трубъ и свистковъ къ Люциферу для надлежащаго воздаянія за грѣхи. Дѣйствующими лицами моралитета являются, кромѣ Богатаго Человѣка и его друзей, Господь Богъ, архангелъ Михаилъ, Смерть, Дьяволъ, Сладострастіе, Маммонъ, Добрыя Дѣла, Вѣра и ангелы.

Содержаніе моралитета «Jedermann» таково: Господь Богъ, истощивъ свое безконечное милосердіе и долготерпѣніе и видя, что человѣкъ все-же не исправляется и не прекращаетъ своихъ злыхъ дѣлъ, посылаетъ къ нему своего герольда Смерть, чтобы призвать его къ отчету. Но Человѣкъ меньше всего думаетъ о судѣ и о смерти: его земныя дѣла процвѣтають, онъ предается безумнымъ наслажденіямъ и даже сейчасъ, когда надъ нимъ уже произнесенъ грозный приговоръ, онъ созываетъ друзей своихъ на пиръ. Но черная туча уже нависла надъ его душою, которой открыто то, чего еще не знаетъ разумъ. Пиръ въ разгарѣ, музыканты играютъ веселыя пѣсни, полупьяные гости ласкаютъ возлюбленныхъ—только хозяинъ не радостенъ: его смущаетъ непонятное предчувствіе и даже сладостныя ласки возлюбленной—Сладострастія не въ силахъ согнать съ его чела морщины безпокойства. Гости кажутся ему блѣдными тѣнями, восковыя свѣчи какъ-то странно меркнуть, онъ слышитъ мрачный похоронный звонъ колоколовъ. И вдругъ, откуда-то, какъ бы изъ подъ земли, сначала чуть слышно, затѣмъ все болѣе и болѣе разростаясь и снова замирая вдали, раздается властный зовъ: Jedermann!.. Jedermann!.. Jedermann!.. Но только онъ одинъ слышитъ леденящіе нездѣшніе звуки. Друзья и собутельники не видятъ и не слышатъ ничего и, обезпокоенные страннымъ поведеніемъ хозяина, предлагаютъ ему кто горячаго вина, кто вѣрный наговоръ противъ внезапнаго недуга и онъ уже готовъ забыть гнетущее предчувствіе и жуткіе голоса, какъ вдругъ за спиною пирующихъ появляется Смерть. Леденящій ужасъ охватываетъ пьяныхъ гостей, всѣ въ смятеніи бѣгутъ отъ незванной гостьи и первую покидаетъ его вѣрная возлюбленная—Сладострастіе. Въ смертельной тоскѣ молить онъ объ отсрочкѣ приговора: онъ еще не готовъ, онъ хочетъ найти спутника, который сопровождалъ



«Заложники жизни» О. СОЛОГУБА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ МИХАИЛА (1-Й АКТЪ).

бы его туда, откуда нѣтъ возврата, который предстательствовалъ бы за него предъ престоломъ грознаго Судии. Но друзья и кумовья и слуги малодушно покидаютъ его, и даже вѣрный слуга Маммонъ со смѣхомъ отталкиваетъ того, кто считалъ себя господиномъ, но на самомъ дѣлѣ былъ его рабомъ. Однѣ только Добрыя Дѣла готовы были бы оказать ему послѣднюю услугу, но, увы, онѣ слишкомъ слабы для такой дальней дороги и едва держатся на ногахъ. Но Добрыя Дѣла зовутъ на помощь свою сестру Вѣру; въ тоскѣ и отчаяніи, лишь съ слабо мерцающей надеждой въ душѣ, Человѣкъ обращается съ горячей молитвой къ небу, чьи завѣты онъ такъ беззаботно попираетъ на землѣ. Эта молитва спасаетъ его душу отъ вѣчной гибели. Когда Смерть снова является за Человѣкомъ, онъ слѣдуетъ за нею съ умиротворенной душою, полный упованія на безконечное милосердіе Того, Кто отдалъ за него драгоценную кровь Сына; его сопровождаютъ Вѣра и Добрыя Дѣла, воспрянувшія отъ его пламенной молитвы. Явившемуся за его душою Дьяволу остается только въ безсильной ярости скрежетать зубами и проклинать несправедливый міровой порядокъ, отнявшій у него, вопреки справедливости, вѣрную добычу. Но неисчерпаемо милосердіе Судии и Человѣкъ снова возвращается отъ престола его, прощенный, въ бѣлыхъ одеждахъ чистоты и радости, чтобы въ могилѣ ожидать великаго Воскресенія.

Таковъ этотъ старинный моралитетъ, возникшій въ XV вѣкѣ и впервые исполненный въ Лондонѣ въ 1490 году ¹⁾. Несмотря на внѣшніе атрибуты церковности, на религіозно-нравственную основу, онъ является уже наполовину свѣтской психологической драмой. Интересъ ея лежитъ не въ церковномъ воззрѣніи на суетность земныхъ благъ и могущество молитвы и добрыхъ дѣлъ, а въ смѣлой психологической трактовкѣ сюжета, въ патетическомъ контрастѣ центральной драматической ситуаціи: пирь Человѣка, его веселые собутыльники, ласки возлюбленной и любовь друзей— и висящій надъ нимъ приговоръ, и ледяное дыханіе могилы, и жуткое одиночество человѣка передъ лицомъ смерти. Эта сцена, занимающая и по объему цен-

¹⁾ Тѣмъ же сюжетомъ воспользовался и Гуго фонъ Гофмансталь, моралитетъ котораго былъ въ 1910 г. представленъ въ театрѣ М. Рейнгардта.

тральное мѣсто, истинно патетична; она настолько похожа, вплоть до мельчайшихъ психологическихъ деталей, на появленіе незримаго для гостей духа Банко на пиру у Макбета, что невольно является мысль о сознательной или безсознательной преемственности. Неизвѣстный поэтъ чрезвычайно искусно и съ большимъ художественнымъ тактомъ соединилъ глубокую психологическую правду, смѣлое обнаженіе глубочайшихъ тайниковъ человѣческой души съ столь-же смѣлой и красивой фантастикой. Галлюцинаціи чловѣка искусно подготовлены его разговоромъ съ матерью, которая напоминаетъ ему о смерти и о предстоящей каждому чловѣку расплатѣ за земныя дѣянiя.

Какъ всякая переходная форма драматическаго искусства, моралитетъ соединяетъ элементы прошлаго, съ которымъ онъ уже внутренне порвалъ, съ жизнеспособными зародышами будущаго. Свою условную символику онъ заимствовалъ отъ эпохи, когда правовѣрная церковность еще господствовала надъ всѣми проявленіями жизни, когда несмотря на занимающую зарю Реформаціи, эти формы еще оставались какъ-бы обязательными формами драматическаго искусства. Однако, они не находятъ прежняго отзвука въ душѣ поэта, отравленной тонкимъ ядомъ рационализма; они не живутъ на сценѣ полною жизнью, какъ въ мистеріи, а только выставлены, какъ безплотныя мертвыя тѣни. Никакое актерское и режиссерское искусство не въ состоянiи вдохнуть жизнь въ эти мертворожденные созданiя фантазіи поэта, вся любовь и весь интересъ котораго сосредоточены на среднемъ чловѣческомъ планѣ мистерійной сцены.

Совмѣщеніе двухъ враждебныхъ принциповъ театра, мистерійнаго и миметическаго, вноситъ глубокой разладъ въ драматическую концепцію моралитета. Нельзя выводить на сцену персонификацію чловѣческихъ страстей и въ то-же время воплощать ихъ въ психологической драмѣ. Правда, въ символѣ можетъ быть представлено все, что угодно, самая даже абстрактная идея, но нельзя заставить эту абстрактную идею жить на сценѣ общей жизнью съ живыми людьми: отъ этого пострадаетъ или психологія драмы, или ея символика, и ужъ во всякомъ случаѣ пострадаетъ чистота драматическаго стиля.

Современный русскій театр въ своихъ недавнихъ попыткахъ вернуться къ принципамъ мистеріи прошелъ черезъ «моралитеть» и безуспѣшно боролся съ трудностями его сценическаго воплощенія. Особенно поучительна въ этомъ отношеніи постановка трагедіи Леонида Андреева «Анатэма» въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ. Анатэма—Качаловъ дѣлалъ буквально чудеса, чтобы хоть внѣшне связать несликающіеся мистерійные и миметическіе элементы своей роли. Въ сценахъ, когда земное воплощеніе духа зла—почтенный присяжный повѣренный Анатэма—Нулюсь вспоминалъ о своихъ мистическихъ задачахъ и, ползая на животѣ, заклиналъ «сѣверъ и югъ, востокъ и западъ», грубо нарушалось единство стилиа и обнажались швы, которыми были на живую нитку сметаны обѣ драмы. И, видимо, считаясь съ урокомъ «Анатэмы», Художественный Театръ въ постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ» намѣтилъ иной способъ сценическаго воплощенія подобнаго образа. Восползовавшись двусмысленными недомолвками, которыя Достоевскій какъ бы невзначай роняетъ во всѣхъ сценахъ, когда его герои реально «соприкасаются съ міромъ инымъ, съ міромъ горнимъ и высшимъ», Художественный Театръ произвольно истолковалъ сцену явленія чорта реалистически, какъ патологическое раздвоеніе личности Ивана наканунѣ горячки. Художественный Театръ, столь реально воплотившій на сценѣ духа зла «въ красномъ сіяніи, съ опаленными крыльями»—Анатэму, какъ будто усумнился въ реальности чорта, являющагося къ Ивану Карамазову въ образѣ «приживальщика», и представилъ его, какъ реальную галлюцинацію больного.

Да и какъ, въ сущности, могутъ быть представлены на сценѣ эти мистическіе элементы драмы? Въ средніе вѣка и даже въ эпоху Ренессанса, когда народъ непоколебимо вѣрилъ въ тайны магическихъ наукъ и въ сношенія съ загробнымъ міромъ—достаточно вспомнить волшебные персонажи Шекспира—въ эпоху созданія знаменитаго «Молота для вѣдьмъ», не трудно было, конечно, найти реальныя черты для этихъ образовъ народной фантазіи. Театръ давалъ только сценическую жизнь тому, что воспроизводилось столь-же реально въ живописи, въ скульптурѣ и въ поэзіи,

что подтверждала и богословская наука, и зритель получалъ полную иллюзію реальности этихъ образовъ. Для современнаго-же зрителя, давно привыкшаго видѣть въ нихъ отвлеченные и безплотные символы, неизбежно создается разладъ между реализмомъ дѣйствія и условной символической образностью. Дьяволъ, являющійся въ моралитетѣ «Jedermann за душою Богатаго Человѣка во всеоружіи своего адскаго могущества и чуть-ли не сопровождаемый огнемъ и сѣрнымъ запахомъ, вызываетъ въ современномъ зрительномъ залѣ не ужасъ и омерзѣніе, какое, вѣроятно, испытывали набожные читатели «Душеутѣшителя», «Омовенія совѣсти» и «Молота для вѣдьмъ», а ту особенную душевную неловкость, которая является результатомъ вторженія смѣшного въ серьезное и разрѣшается обычно смѣхомъ. Разъ сценической образъ нереаленъ или, что то-же, не имѣетъ достаточныхъ предпосылокъ въ вѣрованіяхъ зрителей, онъ не претворяется непосредственно въ эстетическую эмоцію, а вызываетъ аналитическую работу разсудка, которая нарушаетъ цѣльность драматическаго переживанія.

Если, несмотря на эти основные недостатки, «Игра о смерти богатаго человѣка» все-же производитъ сильное впечатлѣніе, то причины тому слѣдуетъ искать не столько въ самой драмѣ, сколько въ изумительномъ мастерствѣ современныхъ режиссеровъ, которые умѣютъ заслонить эти недостатки великолѣпными сценическими картинками. Послѣ рейнгартовской постановки моралитета «Jedermann» въ берлинскомъ циркѣ онъ былъ поставленъ Штейнрюкомъ на оперной сценѣ Мюнхенскаго Королевскаго театра. Пьеса была исполнена съ изысканной простотой, безъ свойственнаго Рейнгарту злоупотребленія грубыми эффектами освѣщенія и массовыми группировками, съ большой продуманностью мельчайшихъ деталей, съ рѣдкимъ чувствомъ мѣры, которое не позволило режиссеру ни увлечься въ сторону излишней стилизаціи или излишняго реализма, ни подчеркнуть и безъ того явный назидательный характеръ моралитета. Сцена, передѣланная на подобіе средневѣковой мистерійной сцены, съ тѣми-же тремя планами, условно упрощенныя декорации и стильные костюмы XV-го вѣка прекрасно гармонировали съ своеобразнымъ характеромъ пьесы. Если что

и нарушало цѣльность впечатлѣнія, то это была неизбежная въ моралитетѣ двойственность исполненія, въ которомъ сталкивались противоположные мистерійные и миметическіе элементы.

«Jedermann» уже полгода держится въ репертуарѣ Королевскаго театра и все болѣе побѣждаетъ предубѣжденіе публики, воспитанной на современномъ комедійномъ репертуарѣ и не знавшей сначала, какъ отнестись къ этой оригинальной пьесѣ. Однако, только по недоразумѣнію можно причислить моралитетъ о смерти богатаго человѣка къ типу мистеріи и видѣть въ немъ дальнѣйшую ступень развитія мистерійной сцены. Въ исторіи театра моралитетъ явился соединительнымъ звеномъ между церковной драмой и свѣтскимъ театромъ, съ значительнымъ преобладаніемъ свѣтскаго элемента. Человѣкъ, который въ мистеріи былъ только эпизодомъ, одной изъ многочисленныхъ ступеней вѣчнаго мистическаго плана вселенной, сталъ здѣсь центромъ дѣйствія. Дальнѣйшее развитіе средней сцены идетъ въ ущербъ обоимъ мистическимъ планамъ ея и изъ моралитета, примыкающаго по времени къ гуманизму и Реформаціи, рождается уже исключительно свѣтское искусство нюрнбергскаго поэта-сапожника Ганса Сакса, все цѣликомъ построенное на народной комедіи, на принципѣ мима. Вершиною этого пути отъ мистеріи къ миму явился театръ Шекспира.

Исторія культуры даетъ многочисленные примѣры тому, какую роль занимаетъ театръ въ религіозной жизни народа. Лежашія въ основѣ мистеріи религіозныя эмоці претворяются на сценѣ въ акты воли, въ видимое дѣйствіе, и этотъ динамическій элементъ драмы тѣмъ сильнѣе проникаетъ въ сознание и волю народа, что зрителемъ ея является коллективъ—толпа съ особой «массовой» психологіей, съ повышенной воспримчивостью ко всѣмъ впечатлѣніямъ. Мы знаемъ, какъ легко заражаетъ толпу паника, экстазъ, вѣра и съ какой легкостью разрѣшаются эти чувства въ стихійное массовое дѣйствіе. Особенно, конечно, возбуждаетъ волю толпы драма, т. е. сценически-воплощенное дѣйствіе. Древнѣйшіе культы широко исполь-

зовали это «хоровое» начало драмы и не менѣе часто прибѣгало и христіанство къ этому могучему средству воздѣйствія на чувство и волю. Извѣстному историческому анекдоту о королѣ Хлодвигѣ, который при разсказѣ о крестныхъ мукахъ Спасителя воскликнулъ: «Ахъ, зачѣмъ я не былъ тамъ съ моими франками!»—можно противопоставить еще болѣе разительный фактъ, сообщаемый клирикомъ Юганномъ Роте въ Тюрингенской Хроникѣ: «Итакъ, жители Эйзенаха представили послѣ Пасхи (1322 г.), когда священникъ приступилъ къ отпущенію, прекрасную игру о десяти дѣвахъ, изъ коихъ было пять мудрыхъ и пять неразумныхъ, согласно Евангелію, какъ проповѣдывалъ Христосъ. И при этомъ присутствовалъ ландграфъ Фридрихъ и онъ видѣлъ и слышалъ, что пять неразумныхъ дѣвъ были лишены вѣчнаго блаженства, и что Марія и всѣ святые за нихъ просили, и что это ничуть не помогло, чтобы Господь измѣнилъ Свой приговоръ. Тогда онъ впалъ въ великія сомнѣнія и былъ одержимъ великимъ гнѣвомъ и сказалъ: Во что-же вѣрятъ христіане, если Богъ не хочетъ сжалиться надъ нами ради просьбы Маріи и всѣхъ святыхъ? И ушелъ въ Вартбургъ, и былъ гнѣвенъ цѣлыхъ пять дней, и ученые не могли смягчить его, дабы онъ понялъ Евангеліе, и послѣ того его поразилъ ударъ отъ долгаго гнѣва, такъ что онъ лежалъ въ кровати три года. И онъ умеръ, когда ему было 55 лѣтъ отъ роду».

Такая сила сценическаго впечатлѣнія немислима въ современныхъ условіяхъ, на подмосткахъ современнаго театра и, главное, въ современномъ репертуарѣ. Только на идеальной высотѣ своей—и эта высота была достигнута на мистерійной сценѣ античнаго міра и среднихъ вѣковъ—сценическое представленіе превращается для зрителей и исполнителей въ моментъ павоса, очищающаго душу отъ праха повседневности и заставляющаго трепетать отъ предчувствія близости божества. Но для насъ это примитивное искусство умерло вмѣстѣ съ создавшими его эпохами и совершить это чудо метафизическаго освобожденія можетъ только *трагедія современности*, которая возникнетъ лишь тогда, когда снова забудетъ источникъ религіознаго вдохновенія. Въ современной драматургіи онъ, видимо,

изсякъ. Кромѣ двухъ только именъ: пессимиста на основѣ христіанства—Рихарда Вагнера и великаго русскаго оптимиста-язычника Римскаго-Корсакова, совершенно инья настроенія питають современный театр. Наше время служитъ наглядной иллюстраціей истины, что бывають культурно-историческія эпохи, которыя тщетно «ждутъ своего генія»,—генія, который воплотилъ бы, въ художественномъ-ли творчествѣ или въ практической дѣятельности, то, къ чему безсознательно стремится, о чемъ тоскуетъ современность. Театръ ждетъ этой великой трагедіи, которая утѣлила бы религіозную тоску современнаго человѣка, и на нее направлены всѣ усилія практическихъ дѣятелей сцены. Изумительная красота сценическихъ постановокъ, новые принципы режиссерскаго искусства, блестящая техника театральныхъ машинъ, бездна вкуса, умѣнія, остроумія, изобрѣтательности—это царственный пурпуръ, въ который должно облачиться новое изумительное и небывалое твореніе, новая монументальная драма.

Но религіозная тоска не гарантируетъ ея появленія. Драмы на религіозныя темы сочиняетъ даже столь нигилистически настроенный художникъ, какъ Леонидъ Андреевъ. Но настоящая религіозность, пускай бы даже религіозность атеизма или тотъ метафизическій паѳосъ, который питаль античную трагедію—они какъ будто исчезли изъ творческихъ переживаній современной души. Мы много и охотно споримъ о религіи и отвлеченно признаемъ необходимость возврата къ религіозному искусству, но столь же тщетно ждемъ мы художника, который сумѣлъ бы творчески пережить темы нашихъ споровъ и вмѣсто религіозной діалектики далъ бы намъ, въ драматической формѣ, непосредственное религіозное переживаніе. Античный міръ выразилъ себя цѣликомъ въ драматизированномъ миѳѣ; средне-вѣковый христіанскій міръ создалъ проникнутыя глубокой набожностью мистеріи; Ренессансъ оставилъ намъ безцѣнные памятники своего вдохновеннаго язычества и только мы копаемся въ чужомъ наслѣдїи и разбираемъ пыльный архивъ исторіи театра, чтобы найти въ немъ отвѣтъ на запросы и настроенія сегодняшняго дня.

КОМЕДИАНТЪ МАННЪ.

В. ВСЕВОЛОДСКАГО-ГЕРНГРОССЪ.



ИСТОРИЯ театра въ Россіи при Петрѣ Великомъ разработана далеко неравномѣрно; насколько полно изслѣдована первая половина царствованія, настолько же мало изслѣдована вторая. Объясняется, это главнымъ образомъ, тѣмъ, что матеріалы для исторіи театра въ первую половину сосредоточены въ одномъ мѣстѣ, въ то время какъ матеріалы для исторіи театра во вторую половину царствованія разбросаны, отрывочны и большей частью скрыты въ иностранныхъ архивахъ и иностранной литературѣ. Только кропотливыя розысканія и сопоставленія даютъ возможность нарисовать и уяснить себѣ картину вполнѣ. А между тѣмъ, она крайне интересна и существенна, такъ какъ, будучи болѣе поздней по времени, съ одной стороны, несомнѣнно, должна была имѣть и болѣе значительное вліяніе на дальнѣйшую судьбу отечественнаго театра, а съ другой, заполняетъ ту брешь, которую до сихъ поръ находили историки въ жизни и развитіи нашего театра.

Если оставить въ сторонѣ всѣ легендарныя и компилятивныя работы и базироваться только на документахъ и свидѣтельствахъ современниковъ, придется сказать, что до сихъ поръ въ интересующую насъ эпоху было извѣстно только слѣдующее. Во-первыхъ, Петръ Великій пытался черезъ Ягужинскаго выписать актеровъ, которые говорили бы по-славянски или по-чешски ¹⁾; а во-вторыхъ, что при Петрѣ явилась въ Петербургѣ труппа нѣмецкихъ комедіантовъ подъ управленіемъ маэстро Манна—unter Meister Mann,—что у нихъ былъ театръ на Мойкѣ и что они, несмотря на довольно жалкія представленія, пользовались успѣхомъ; наконецъ, что однажды, на первое апрѣля, имъ было приказано объявить публикѣ, что они пред-

¹⁾ Пекарскій. Наука и Литература, 436.



-Заложники жизни» О. СОЛОГУБА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ РОГАЧЕВА, ОТЦА КАТИ.

ставять особенно интересную и замѣчательную пьесу; народу собралась масса, но въ то время когда представленіе должно было начаться, актеры по приказанію государя втихомолку разошлись по домамъ; при громѣ музыки поднялся занавѣсъ, и зрители увидѣли передъ собою только освѣщенную стѣну, на которой большими буквами было написано: сегодня первое апрѣля 1).

Сопоставляя эти свѣдѣнія съ другими, мы постепенно сдѣлали слѣдующіе выводы. Авторъ издававшагося въ 1784 г. въ Петербургѣ журнала *Russische Theatralien*, петербургскій—прежде рижскій—нѣмецкій актеръ Зауервейдъ, приступая къ изложенію исторіи театра въ Россіи и заимствуя для начала свѣдѣнія у Штелина, пишетъ 2): «Штелинъ, говоря о Маннѣ, иронически называетъ его маэстро—meister—вмѣсто того чтобы назвать принципаломъ—prinzipal, какъ раньше назывались начальники труппъ, когда эти послѣдніе еще были въ Германіи объединены въ цехи и имѣли свои общины, свои отели, своихъ представителей и свои почести. Это меня наводитъ на мысль подозрѣвать подъ именемъ Манна Карла фонъ Эккенберга, который въ то время былъ извѣстенъ подъ именемъ Starker Mann или Meister in starken Mannskünsten, который во время своихъ долгихъ странствованій былъ и въ Петербургѣ, а слѣдовательно и могъ быть этимъ маэстро Манномъ». Ограничившись этимъ замѣчаніемъ, Зауервейдъ въ своемъ журналѣ неоднократно возвращается къ изложенію исторіи нѣмецкаго театра въ Ригѣ и сообщаемыми свѣдѣніями даетъ возможность сдѣлать выводъ, что большинство нѣмецкихъ актеровъ, игравшихъ въ XVIII ст. въ Петербургѣ, предварительно подвизалось въ Ригѣ.

Это навело насъ на мысль обратиться къ исторіи Рижскаго театра. Въ довольно обширной литературѣ по данному вопросу наиболѣе полными и точными являются труды Морица Рудольфа—Moritz Rudolph: *Rigaer Theater und Tonkünstler Lexikon*. R. 1889 и *Geschichte Rigaers Theaters*,

1) J. v. Stählin. Nachrichten. Haigold's Beylagen. 1770. III. 400.

2) *Russische Theatralien*. 27.

напечатанная уже послѣ смерти автора въ газетѣ Rigaer Tageblatt 1895, № 53 и др.

Въ словарѣ интересующія насъ рубрики гласятъ:

Маннъ, Викторія Клара, рожденная Бенекке—Benecke,—и ея мужъ Маннъ были директорами труппы, игравшей въ Ригѣ между 1719 и 1722 г., послѣ того о ней ничего неизвѣстно, такъ какъ она была очень плоха. Mad. Маннъ соединилась съ бывшей въ то время въ Ригѣ бандой канатныхъ плясунновъ фонъ Эккенберга—von Ekkenberg'schen Gauklerdande,—съ которой она и стала вмѣстѣ вести свое предпріятіе.

Фонъ Эккенбергъ, Іоганъ Карлъ, по прозванію starke Mann, родился въ Гарцигероде въ 1685 г., развѣзжалъ со своей бандой и въ 1719 г. игралъ въ Ригѣ. Это былъ обыкновенный канатный плясунъ—Gaukler,—упоминаемый нами потому, что онъ вступилъ въ союзъ съ современной ему антрепренершей Маннъ, соединивъ обѣ труппы, и сыгралъ немаловажную роль въ начальной исторіи Рижскаго театра. Позднѣе онъ сыгралъ видную роль въ исторіи Берлинскаго театра.

Обращаясь затѣмъ къ исторіи Рижскаго театра, мы, наряду съ интересными и сравнительно обширными свѣдѣніями о труппѣ Манна, ни разу не встрѣчаемъ имени Эккенберга; въ то же время оказывается что первоначально, въ 1718—1719 г.г., во главѣ труппы стояла одна г-жа Маннъ, между тѣмъ какъ въ 1722 г. дѣло велъ ея мужъ.

Въ виду того, что связь Рижскаго театра съ германскимъ еще тѣснѣе, чѣмъ Петербургскаго съ Рижскимъ, мы, вслѣдъ за этимъ, обратились къ исторіи театра въ Берлинѣ и др. нѣмецкихъ городахъ Зап. Европы.

Въ обширнѣйшей литературѣ по этому вопросу повсюду упоминается имя Эккенберга, но нигдѣ ни въ капитальныхъ, ни въ краткихъ монографіяхъ, ни въ театральныхъ альманахахъ, біографическихъ и энциклопедическихъ словаряхъ намъ не встрѣтилось имя Манна. Упоминается оно только въ связи съ именемъ Эккенберга, когда рѣчь идетъ о пребываніи его въ Ригѣ. А въ то же время, въ годы, когда всплываетъ имя Манна на горизонтѣ Риги и Петербурга, исторія нѣмецкаго театра теряетъ изъ

виду Эккенберга, говоря, что онъ уѣхалъ въ Россію. Къ тому же выясняется, что Эккенбергъ извѣстенъ театру подѣ нѣсколькими именами: Starke Mann, Самсонъ (Simson), Эккенбергъ—Eckenberg, Еггенбергъ—Eggenberg ¹⁾ Еренбергъ—Ehrenberg ²⁾ и, наконецъ, Еденбергъ ³⁾.

Все это приводитъ къ слѣдующимъ двумъ выводамъ: 1) Либо, дѣйствительно,—что согласно съ предположеніемъ Зауервейда,—Эккенбергъ фигурировалъ въ Ригѣ и Петербургѣ подѣ именемъ Манна, утративъ въ этомъ псевдонимѣ только прилагательное starke. 2) Либо, соединившись въ Ригѣ въ 1719—1722 г. съ Іоганномъ Генрихомъ Манномъ ⁴⁾, Эккенбергъ съ нимъ вмѣстѣ былъ и въ Петербургѣ. Противъ перваго изъ выводовъ говорить только имя Іоганна Генриха Манна и жены его Викторіи Клары, рожденной Бенекке. Но, во-первыхъ, второе имя Манна—Генрихъ—могло безусловно быть именемъ Эккенберга, котораго, слѣдовательно, могли звать Іоганномъ-Карломъ-Генрихомъ; во вторыхъ, имя Генрихъ могло попасть въ канцелярскую переписку случайно, а подобныя ошибки происходятъ въ канцелярской практикѣ очень часто; въ третьихъ, наконецъ, актриса Викторія Клара Бенекке, уроженка г. Данцига, легко могла быть женою Эккенберга, по прозванію Манна, тѣмъ болѣе что о женитбѣ Эккенберга извѣстно только, что «первоначально онъ былъ жонглеромъ, а затѣмъ женился на канатной танцовщицѣ, которая принесла ему счастье, такъ какъ онъ сталъ заниматься ея профессіей и они оба своимъ плясаньемъ на канатѣ заработали такъ много, что прибыли въ Берлинъ съ 48.000 талеровъ, гдѣ и построили за 15.000 талеровъ театръ» ⁵⁾. А противъ втораго изъ выводовъ говорить то обстоятельство, что существованіе Манна не подтверждается исторіей Западнаго театра.

¹⁾ Allgemeine Deutsche Biographie; Schriften d. Gesellschaft. f. Theater-Geschichte etc.

²⁾ Wesselofsky, Deutsche Einflüsse, 66; И. Забѣлинъ. Опыты изуч. рус. древн. и истор. 442.

³⁾ Др. и Нов. Рос., 1877, № 1.

⁴⁾ Schriften. B. XIII. s. 284.

⁵⁾ Schriften B. XIII. 284.

Замѣтимъ, кстати, что хроника Носова, свѣдѣнія которой хотя и искажены, но зиждется на безусловно дѣйствительныхъ фактахъ, что подтверждается Камеръ-Фурьерскими журналами и Вѣдомостями,—хроника Носова имени Эккенберга не упоминаетъ вовсе, а имя Манна употребляетъ только, какъ нарицательное: Маннъ—Отто Фиршъ.

Въ пользу перваго изъ выводовъ говоритъ, наконецъ, сопоставленіе и совпаденіе біографіи Эккенберга и свѣдѣній по исторіи театра въ Россіи. Къ этому сопоставленію мы и перейдемъ.

Съ того момента, когда въ 1701 году былъ посланъ за-границу Славскій съ порученіемъ привести въ Россію труппу, театръ существовалъ у насъ непрерывно до 1716 года. Дѣйствительно, до 1707 г. играла труппа Кунста и Фюрста, съ 1707—1711 г. былъ театръ въ с. Преображенскомъ у Наталіи Алексѣевны; переѣхавъ въ Петербургъ, она занялась театромъ вновь и только ея смерть, послѣдовавшая 18 іюня 1716 года, прекратила его существованіе. Въ это время Петръ былъ за границей. Какъ видно изъ походныхъ журналовъ, онъ постоянно посѣщалъ театръ. Такъ, онъ былъ въ оперѣ въ Гамбургѣ 22 мая 1716 г. и въ комедіи, обыкновенно комедіи «арликинъ», въ Пирмонтѣ іюня 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12 и 13, затѣмъ снова въ оперѣ въ Гамбургѣ 24 ноября и въ комедіи «арликинъ» въ Амстердамѣ 10 декабря. Возвращаясь въ Россію, во второй половинѣ 1717 года, онъ былъ въ Берлинѣ у короля Фридриха Вильгельма I. Софія Фридерика Вильгельмина въ своихъ мемуарахъ рассказываетъ довольно много курьезовъ о посѣщеніи Берлинскаго двора Петромъ; несмотря на это, она ничего не говоритъ о томъ, потчивалъ ли его Фридрихъ Вильгельмъ комедіей. Однако, несомнѣнно Петръ былъ въ комедіи, такъ какъ раньше всего это было въ обычаѣ европейскихъ дворовъ, а затѣмъ въ ту пору въ Берлинѣ былъ въ фаворѣ комедіантъ Іоганнъ Карлъ фонъ-Эккенбергъ, дававшій при Шарлоттенбургскомъ дворцѣ «многія замѣчательный доказательства—proben—данной ему отъ Бога силы»¹⁾.

¹⁾ Der «starke Mann» I. C. Eckenberg. Ein Beitrag zur Geschichte des Berliner Schauspiels. Von Johannes Bolte. Forschungen zur brandenb. u. Preussischen Ge-



«ЗАЛОЖНИКИ ЖИЗНИ» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИЙСКОГО ТЕАТРА.
Г-ЖА ТИМЕ ВЪ РОЛИ КАТИ. (2-Й АКТЪ).

Эккенбергъ родился 6 апрѣля 1684 г. въ Гарцгероде; отецъ его былъ сѣдельнымъ мастеромъ и будущій комедіантъ первоначально занимался ремесломъ своего отца. Когда онъ открылъ въ себѣ призваніе къ занятіямъ атлетикой и гимнастикой—неизвѣстно. Первое извѣстное его выступленіе относится къ 1715 г. и состоялось въ Ballenhaus'ѣ въ Бернѣ; здѣсь онъ фигурировалъ подъ именемъ Карла Эггенберга изъ Гальберштадта по прозванію Самсонъ непобѣдимый, Carl Eghenberg von Halberstadt, genannt Samson der Unüberwindliche. 30 апрѣля 1717 года онъ показывалъ свое искусство въ присутствіи Августа Сильнаго въ Лейпцигѣ, а 24 іюля того же года получилъ отъ Фридриха Вильгельма I привилегію на право давать свои представленія въ подвластной ему странѣ. Но здѣсь онъ фигурируетъ уже въ качествѣ Карла фонъ Эккенберга и пользуется настолько большою популярностію, что въ этомъ же 1717 году придворный живописецъ I. Гарперъ—I. Nagеръ—пишетъ съ него портретъ, К. А. Вортманъ ¹⁾ гравируетъ его и въ концѣ концовъ онъ выпускаетъ свою рекламную брошюру. На ней былъ отпечатанъ его портретъ, его гербъ, біографическая справка: Johannes Carolus de Eckenberg Hartzigerodensis dictus Simson Aetatis sua 32 Ao 1717 и, наконецъ, слѣдующее восьмистишіе:

| | |
|--------------------------|--|
| Hier sieh'stu einen Mann | Das er ein Simson sey, |
| Sonst Simson tituliret, | Wird iedermann gejetehin, |
| Den Hoch und Niedriege, | Der ie das Glück gehabt |
| Gar vielmahl admiriret | Jhm nur einmahl zu seh'n ²⁾ . |

Утверждать, что въ Берлинѣ Петръ Великій видѣлъ его—нельзя. Но въ 1718 г., выступивъ съ бандой плясуновъ на канатѣ въ Кенигсбергѣ, онъ отправился черезъ Данцигъ въ Россію; надо думать, что такое путешествіе

schiche. 1890. II B., 2 Hälfte, S. 211—227; тамъ же приведена и обширная бібліографія о немъ.

¹⁾ С. А. Wortmann, Берлинъ 1708—1717.

²⁾ Schriften d. Gesellschaft für Theatergeschichte. B. IX. T. II. Abb. 3. Deutsche Schauspieler. 1. Das achtzehnte Jahrhundert. Eine Bildnissammlung v. Ph. Stein. B. 1907.

было предпринято имъ не иначе, какъ послѣ того, что Петръ его видѣлъ, а, быть можетъ, и пригласилъ. Нѣмецкіе біографы Эккенберга упоминають затѣмъ лишь, что 16 апрѣля 1719 г. онъ получилъ отъ Петра Великаго почетное свидѣтельство, былъ въ Ригѣ, откуда, соединившись съ труппой Іоганна Генриха Манна и жены его Викторіи Клары, рожденной Бенекке, въ общемъ въ количествѣ около 40 человѣкъ, снова вернулся въ Данцигъ и Кенигсбергъ. Обратимся, однако, въ исторіи Рижскаго театра. Авторъ ея, Морицъ Рудольфъ, упоминающій въ своемъ лексиконѣ какъ Эккенберга, такъ и Викторію Клару Маннъ съ мужемъ (?), при изложеніи исторіи, во-первыхъ, не даетъ нигдѣ никакихъ свѣдѣній относительно самого Манна, и, во-вторыхъ, ни разу не упоминаетъ имени Эккенберга. Въ то же время, по Морицу Рудольфу, оказывается, что въ 1718—1719 гг. во главѣ труппы стояла Викторія Клара Маннъ, а въ 1722 г. ея мужъ Маннъ. Не находя нигдѣ подтвержденія существованію актера Манна, мы склонны полагать слѣдующее: 1) Либо, что Эккенбергъ по пути изъ Берлина въ Россію женился въ Данцигѣ на канатной плясунѣ Викторіи Кларѣ Бенекке—о томъ, что она уроженка Данцига мы упоминали выше—и съ нею вмѣстѣ пріѣхалъ въ Ригу, что намъ кажется наиболѣе вѣроятнымъ. 2) Либо, что Викторія Клара Бенекке въ 1718—1719 гг. держала труппу одна, въ Ригѣ встрѣтилась съ Эккенбергомъ, по прозванію *der starke Mann*, выйдя за него замужъ и соединивъ труппы, уѣхала въ 1720 году въ Кенигсбергъ Данцигъ и, когда въ 1722 году вернулась въ Ригу, то во главѣ труппы сталъ уже ея мужъ (*Sltarke*) Mann; при бѣдности архивныхъ документовъ и ихъ запутанности такая мелочь могла безусловно ускользнуть отъ Морица Рудольфа. 3) Либо, наконецъ, что наряду съ Іоганномъ Карломъ фонъ Эккенбергомъ, *starke Mann*’омъ въ Ригѣ былъ еще Іоганнъ (Генрихъ) Маннъ.

Замѣтимъ, кстати, что нѣмецкій театръ того времени вполнѣ допускалъ соединеніе профессій жонглеровъ, канатныхъ плясунъ, акробатовъ, силачей и т. д. съ профессіей драматическаго актера; мало того, роли шута и чорта даже требовали того.

Итакъ, въ 1718—1719 гг. въ Ригѣ играла труппа Виктори Клары Маннъ. Съ апрѣля до мая 1718 г. и съ октября того же года до февраля 1719 г. она дала всего 51 представленіе. Дѣла ея были очень плохи, настолько, что она не была въ состояніи уплатить ни въ пользу бѣдныхъ, ни за наемъ амбара, гдѣ давала свои представленія, ни за караулъ. Съ разрѣшенія магистрата она отправила своихъ людей въ Кенигсбергъ за деньгами, между тѣмъ какъ сама обязалась остаться съ ребенкомъ въ Ригѣ въ видѣ залога. Репертуаръ и сборы за это время были таковы:

| | | | | |
|-------------------|------------------------|-----------|-----|--------------|
| 20 апрѣля 1718 г. | Артемизія (Arthemisia) | | 15 | рейхсталера. |
| 24 » 1818 » | Германія (Germania) | | 29 | » |
| 29 » 1718 » | Диза (Disa) | | 22 | » |
| 2 мая 1718 » | Статуя (Die Statua) | | 16 | » |
| 14 » 1718 » | Каинъ и Авель | | 30 | » |
| 15 » 1718 » | Статуя | | 27 | » |
| <hr/> | | | | |
| Всего | | | 139 | рейхсталера |

Расходы, однако, были гораздо больше:

| | | |
|-----------------------------|------|----------------|
| Жалованіе | 165 | рейхсталеровъ. |
| Музыка | 24 | » |
| Типографія | 14 | » |
| Свѣчи | 6 | » |
| Украшенія къ нимъ | 10 | » |
| Домъ | 6 | » |
| Караулъ | 6 | » |
| Фельдфебель | 1,35 | » |
| <hr/> | | |
| Итого | | 232.35 » |

Зимю 1718—1719 г.г. расходы были нѣсколько ниже — 22 рейхсталера въ среднемъ, но въ то же время и доходъ поступленія въ среднемъ до 15^{3/4} рейхсталеровъ. За это время, кромѣ выше названныхъ шести пьесъ были, сыграны слѣдующія: Адельгейдъ, Безбожный Родерихъ, Черный

предатель, Криспинианусъ, Дорисъ, Невозможное возможно, Давидъ и Батсеба, Родерихъ и Дельмира, Люксембургъ, Принцъ Арлекинъ, Адамъ и Ева, Околованный Дворъ, Фаустъ, Орахинъ, Богатый человекъ, Аспазія, Донъ-Педро, Шотландія, Блудный сынъ, Арисъ, Персей, Вагнеръ, Зелиморъ, Улиссъ, Неро, Мирминде, Геновефа, Сигизмундъ, Похищеніе сабинянокъ въ 2-хъ частяхъ, Тартюфъ, Лиръ (*Adelheid, der gottlose Roderich, der ehrliche Verräther, Crispinianus, Doris, das Unmögliche möglich, David und Bathseba, Roderich und Dermira, Luxemburg, Printz Harlequin, Adam und Eva, der bezauberte Hoff, Faust, Oratin, der reiche Mann, Aspasiе, Don Pedro, Schottland, der verlohrene Sohn, Atis, Perseus, Wagner, Selimor, Ulisses, Nero, Mirminde, Genoveva, Sigismund, der Cabiner Raub, Tartiff, Liir*).

Послѣ февраля 1719 года Морицъ Рудольфъ теряетъ изъ виду труппу и возвращается къ ней только въ 1722 году. Между тѣмъ, изъ иностранныхъ источниковъ извѣстно, что 16 апрѣля 1719 года Петръ Великій выдалъ Эккенбергу аттестацію. Но въ Ригѣ въ это время Петръ не бывалъ; слѣдовательно, остается думать, что Эккенбергъ, уѣхавъ въ февралѣ 1719 года изъ Риги, направился въ Петербургъ. Кромѣ выданной Петромъ аттестаціи, текстъ которой до насъ не дошелъ, о посѣщеніи Петербурга Эккенбергомъ—Манномъ въ апрѣлѣ 1719 г. говоритъ еще и слѣдующее: 30 апрѣля 1723 года Берхольцъ въ своемъ дневникѣ записалъ: «Нѣсколько лѣтъ тому назадъ здѣсь былъ *Starke Mann*, и ему велѣли публиковать, что такъ какъ ихъ величества со всѣмъ дворомъ намѣрены осчастливить его представленіе своимъ присутвіемъ, то онъ приложитъ все стараніе, чтобы отличиться, и покажетъ такія опыты силы, какихъ въ Петербургѣ еще не выдвали. При дворѣ всѣ показывали видъ, что императорская фамилія дѣйствительно поѣдетъ смотрѣть его, а потому пріѣздъ къ нему знати былъ необычайный, хотя онъ въ этотъ день удвоилъ цѣну, подъ предлогомъ, что иначе будетъ слишкомъ тѣсно; но каковъ же былъ ужасъ многочисленныхъ зрителей, когда кто-то вышелъ и объявилъ, что такъ какъ сегодня первое апрѣля, то представленія, по особому повелѣнію его величества, не будетъ, и всѣ могутъ отправляться по домамъ!»



«Заложники жизни» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. УСАЧЕВЪ ВЪ РОЛИ ЧЕРНЕЦОВА, ОТЦА МИХАИЛА.

Мало того, что Берхгольцъ говоритъ о пребываніи starke Mann'a въ апрѣлѣ за нѣсколько лѣтъ до 1723 года, онъ имѣеть въ виду, очевидно, тотъ же случай съ силачемъ—starke Mann,—который Штелинъ, не обозначая даты, относитъ къ труппѣ Манна—meister Mann—игравшей на театрѣ у Мойки. Но труппа Манна играла на этомъ театрѣ, какъ будетъ выяснено ниже, въ 1723—1724 г., и если Берхгольцъ, посѣщавшій постоянно ея спектакли, воспоминаетъ эпизодъ, имѣвшій мѣсто нѣсколько лѣтъ тому назадъ, то естественно, если бы онъ повторился въ сезонѣ 1723—24 г. Берхгольцъ его повторилъ также. Очевидно: 1) оба современника говорятъ объ одномъ и томъ же эпизодѣ, происшедшемъ съ однимъ и тѣмъ же лицомъ, содержавшимъ труппу комедіантовъ, starke Mann—meister Mann и 2) имѣютъ въ виду 1719 годъ, когда Петръ и выдалъ Эккенбергу почетный аттестатъ; кстати, преданіе сохранило извѣстіе, что царь былъ въ этой шуткѣ соучастникомъ и аттестатъ выданъ въ апрѣлѣ.

Итакъ, побывавъ въ Петербургѣ, Эккенбергъ--Маннъ отправился въ Данцигъ и въ 1720 году игралъ въ Кенігсбергѣ въ сообществѣ съ вѣнскими актерами и танцмейстеромъ, послѣ чего поѣхалъ въ Копенгагенъ. Въ 1720—1722 году онъ игралъ въ столицѣ Даніи, соперничая съ другими труппами нѣмецкихъ комедіантовъ, и въ 1721 г., былъ, между прочимъ, и въ Стокгольмѣ. Теряя его изъ виду на время 1723 года, исторія нѣмецкаго театра находитъ его вновь въ 1724 году въ Вѣнѣ, въ 1725 въ Мюнхенѣ и т. д. и т. д. Но исторія Рижскаго и русскаго театра помогаетъ слѣдить за нимъ и въ эту пору.

Въ 1720 году Петръ Великій писалъ Ягужинскому въ Вѣну, между прочимъ: «постарайтесь нанять изъ Праги компанію комедіантовъ такихъ, которые умѣютъ говорить по славянски или по чешски ¹⁾. Сдѣлавъ нѣкоторую попытку исполнить волю Государя, Ягужинскій отвѣчалъ 19 февраля 1721 года. «На сихъ дняхъ получилъ я изъ Праги письмо отъ того челоувѣка, которому дана комиссія тамъ комедіантовъ приискивать, въ кото-

¹⁾ Пекарскій. Наука и Литература. 436.

ромъ пишетъ, что онъ сперва отъ тѣхъ комедіантовъ ко мнѣ присланные и отъ меня, переправя, паки отосланные пункты (которыхъ копію здѣсь прилагаю) принципалу тѣхъ комедіантовъ предложилъ, и они оныя за благо приняли и хотѣли къ началу великаго поста къ пути готовиться; но понеже главную несходность усмотрѣли, а именно, что 8 человѣкъ чеховъ имъ невозможно пріискать, для того что изъ чешскаго народа въ такомъ ихъ главномъ дѣлѣ искусныхъ людей нѣтъ, развѣ можно четырехъ человѣкъ прибрать, которые, однакожъ, въ интермедіяхъ, а не въ самой комедіи, употреблены быть имѣютъ. Оный же комиссаръ мнѣніемъ своимъ пишетъ ко мнѣ, что хотя бы по крайней силѣ таковыя ссысканы были, однако языкъ ихъ зѣло трудно разумѣть, и не чаеть въ годъ или два такъ себя въ совершенство привели, чтобъ понятно и пріятно народу дѣйствовать могли.

Что въ посланномъ проектѣ о комедіантской нѣмецкой и богемской компаніи за благо принято, отмѣнено и прибавлено отъ сея компаніи: состоятъ будетъ изъ 12 дѣйствующихъ персонъ, между которыми подobaеть быть осми человѣкомъ, которые на нѣмецкомъ и на богемскомъ языкѣ дѣйствовать могутъ. 1. Главнѣйшій изъ нихъ за композицію свою и учрежденіе въ комедіяхъ, безъ платья и другова, что на театрѣ надобно будетъ, еженедѣльно съ компаніей по 300 или по большей мѣрѣ 350 гульденовъ (всякой по 20 цесарскихъ грошей, считая на русскія деньги по 2 гульдена въ рубль, за 300 гульд.—150 р.) получать имѣеть, и такую сумму надлежитъ по вся мѣсецы напередъ платить. 2. Сія компанія обяжется въ годъ времени въ богемскомъ языкѣ такъ искутиться, что на ономъ въ совершенствѣ дѣйствовать всякому въ комедіяхъ угодить возможеть, а ежели она то не сдѣлаеть и она негодна будетъ, то бѣ имъ свободный отъѣздъ, по протеченіи того года въ Гамбургъ сухимъ путемъ, или куда похотятъ, позволенъ былъ. 3. И чтобъ они до того мѣста добрымъ паспортомъ и провожатымъ на поштѣ его царскаго величества и подводами снабжены были. 4. Учредить надъ ними кавалера, который во всемъ имъ помогать и ихъ наставлять можетъ, какими комедіями они его царскому величеству

услужить имѣютъ; стараніемъ котораго они бы также имъ опредѣленное число благовременно получать могли. 5. Сии пункты будутъ формально сочинены для лучшаго подтвержденія за подписаніемъ какого знатнаго господина изготовлены и отданы. Когда театръ единожды въ состояніи приведенъ будетъ и платѣе все изготовится, и съ приходящихъ для смотрѣнія столько собрано будетъ, что компанія безъ жалованья тѣмъ себя содержать возможетъ, при такомъ случаѣ можно сей театръ и съ сборомъ сей компаніи отдать и насупротивъ того договоренное жалованье удержать».

Кабинетъ-секретарь Макаровъ отвѣчалъ на это Ягужинскому: «Письмо ваше изъ Вѣны, отъ 19 числа февраля сего 1721 г., получилъ и по оному и по приложеннымъ пунктамъ о комедіантахъ его царскому величеству доносилъ. На что его величество указалъ мнѣ къ вамъ отписать, чтобъ вы трудились оныхъ комедіантовъ склонять, чтобъ за меньшую плату, нежели какую они нынѣ просятъ по 300 гульденовъ на недѣлю, что зѣло много. Къ тому же съ чешскимъ языкомъ общають они въ тое компанію прибрать только четырехъ человѣкъ, и тѣ не въ самой комедіи употреблены бытъ имѣютъ, но въ интермедіяхъ. И для того извольте приказать искать хотя бѣ до половины съ чешскимъ языкомъ»¹⁾.

Попытка Петра Великаго раздобыть актеровъ, знающихъ по чешски или по славянски, не привела ни къ чему. Чѣмъ она была вызвана, тоже неизвѣстно. Вѣроятнѣе же всего дѣло было въ слѣдующемъ. Когда Эккенбергъ былъ въ 1719 г. въ Петербургѣ, Петръ поручилъ ему привести въ Россію труппу актеровъ вновь и такъ какъ Эккенбергъ не торопился исполнить порученіе, Петръ сдѣлалъ попытку привлечь труппу независимо отъ него. Но какъ разъ въ эту же пору, а именно 11 іюля 1721 года, Эккенбергъ далъ о себѣ знать слѣдующимъ письмомъ. Въ Опытахъ изученія русскихъ древностей и исторіи у И. Забѣлина, въ *Deutsche Einflüsse* у Веселовскаго и въ Древней и Новой Россіи, гдѣ это письмо воспроиз-

¹⁾ Пекарскій. 436, 437. Каб. дѣла II. № 57 л. 1142, 1145, I № 54 л. 66.

водится, фамилія Эккенберга искажена въ Эренбергъ и Еденбергъ. Между тѣмъ, текстъ письма безусловно утверждаетъ, что авторъ его «гамбургскій комедіантъ» Іоганнъ Карлъ фонъ Еденбергъ—не кто иной, какъ Іоганнъ Карлъ фонъ Эккенбергъ—Еггенбергъ, *starke Mann, Simson*. Онъ писалъ императрицѣ Екатеринѣ I:

«Понеже его царское величество мнѣ предъ однимъ годомъ всемилостивѣйше повелѣтъ соизволилъ (очевидно, во время пребыванія его въ Петербургѣ въ 1719 г.) съ компанію мастеровъ, которые по веревкѣ танцуютъ, съ однимъ комедіантомъ въ свое государство выѣхать, того ради, по сему всемилостивѣйшему повелѣнію, я лутчихъ, которыхъ могъ достать, собралъ, такъ что я, безъ многой хвалбы, о моихъ людяхъ донести могу, что они въ число лучшихъ и искуснѣйшихъ комедіантовъ, которыхъ во всей Европѣ можно найти, достойны почтены быть. И понеже я сихъ моихъ съ величайшимъ прилежаніемъ собранныхъ комедіантовъ и компанію оперистовъ въ Гданскѣ и другихъ мѣстахъ оставилъ, дабы они мнѣ вдругъ не въ тягость были, и нынѣ намѣренъ я вашему царскому величеству съ моими при себѣ имѣющими(ся), людьми во всеподданнѣйшемъ благоволѣніи, услугу нашу показать. Токмо не имѣю чѣмъ людей моихъ собрать и въ такой дальній путь пуститься. Того ради я его царское величество просилъ, дабы своему резиденту указъ дать, чтобы мнѣ здѣсь 2000 ефимковъ выдать. Того ради и ваше царское величество чрезъ сіе всеподданнѣйше просить не могъ я преминуть, всемилостивѣйше да соизволитъ ваше царское величество его царскому величеству о семъ моемъ всеподданнѣйшемъ прошеніи милостивѣйшее слово замолвить. Что ваше царское величество сіе мое всеподданнѣйшее прошеніе услышать соизволите, наипаче надеженъ я, понеже крѣпко уповаю, что ваше царское величество тотчасъ при первой пробѣ всемилостивѣйше довольствіе обряцете»¹⁾.

Исполнила ли Екатерина его просьбу или нѣтъ, посланы ли ему были деньги или нѣтъ—мы не знаемъ, но въ 1722 году Маннъ снова появляется въ Ригѣ, а въ 1723—24 г.г. въ Петербургѣ.

¹⁾ Др. и Нов. Рос. 1877. № 1.

По свидѣтельству исторіи Рижскаго театра, труппа Манна подъ его личнымъ руководствомъ возобновила свои представленія въ Ригѣ въ октябрѣ 1722 г. По заключенному вновь съ магистратомъ условію, онъ обязывался платить поспектакльно за помѣщеніе 1 рейхсталеръ, въ погашеніе стараго долга 3 рейхсталера каждые 10 спектаклей и, наконецъ, поставить двѣ комедіи въ пользу бѣдныхъ, за что освобождался отъ всѣхъ платежей за первые два спектакля. Эти бенефисныя представленія состоялись—первый въ началѣ ноября, второй 28 ноября; для перваго спектакля шла комедія «Богатый и Лазарь», для втораго—«Юдиѣ и Олофернъ». Спектакли Манна продолжались до 4 декабря и прекратились, вѣроятно, благодаря недоброжелательному къ нему отношенію со стороны магистрата, стремившагося въ этомъ же смыслѣ вліять и на генераль-губернатора князя Репнина.

Послѣ вторичнаго неудачнаго выступленія въ Ригѣ труппа Манна въ 1723 году появилась въ Петербургѣ. Мнѣніе историковъ по поводу того, была ли это та самая труппа, о которой писалъ Екатеринѣ Эскенбергъ, расходятся. Такъ, напримѣръ, Забѣлинъ ¹⁾ видитъ между ними прямую связь, а Веселовскій ²⁾ въ ней сомнѣвается. Была ли это та же самая труппа—неизвѣстно, но что инициатива принадлежала одному и тому же лицу—Манну—Эскенбергу—это намъ кажется безусловнымъ. Въ это время въ Петербургѣ не было никакихъ актеровъ и только послѣ царевны Наталіи Алексѣевны осталось театральное помѣщеніе, находившееся на углу Сергіевской и Воскресенскаго ³⁾.

По словамъ Вебера, это былъ «большой пустой домъ, раздѣленный, по повелѣнію царевны, на партеръ и ложи. Здѣсь первоначально и обосновалась труппа Манна; но театръ этотъ былъ очень отдаленъ отъ центра, въ непогоду ѣздить туда было неудобно и 24 апрѣля 1723 г. Петръ указалъ «при санктъ Питеръ бурхе на адмиралтейскомъ острову на берегу

¹⁾ Опыты изуч. русск. древн. и истор. 442.

²⁾ Deutsche Einflüsse. 66.

³⁾ Общ. Арх. М. И. Дв, 3/2060 № 89.

рѣчки Мы близъ Государственной Полицимейстерской Канцеляріи, а именно подлѣ двора вице Адмирала Господина Змаевича сдѣлать деревянный комедіанской домъ. А всякихъ принадлежащихъ къ тому строенію матеріаловъ требовать изъ канцеляріи отъ строеній, а дѣлать каторжными невольниками; А колико какихъ матеріаловъ къ тому строенію потребно: взять у архитектора Гербеля вѣдомость за рукою и по присылке вѣдомостей объ отпускѣ ихъ писать въ вышеуказанную канцелярію къ Директору отъ строенія Господину Синявину» ¹⁾. По плану Петербурга Петровскаго времени видно, что этотъ новый театръ находился приблизительно на мѣстѣ нынѣшняго ресторана «Медвѣдь» ²⁾. Покуда строился этотъ театръ, труппа Манна играла на углу Сергіевской и Воскресенскаго.

Первый спектакль долженъ былъ состояться, видимо, 18 августа; такъ, Берхгольцъ записаль: «находящіяся здѣсь нѣмецкіе комедіанты хотѣли было, для увеселенія высочайшихъ особъ, дать представленіе, но оно не состоялось по причинѣ дождя». Спектакль былъ перенесенъ на 21 августа. Дневникъ Берхгольца сохранилъ названіе пьесы, изъ числа игранныхъ этой труппой—«die unmöglich gemacht Möglichkeit—Возможность сдѣланная невозможностью»; какъ мы видимъ, эта пьеса была играна труппой Манна въ Ригѣ въ 1718—1719 г.г. Само собой, имъ не приходилось искать новыхъ пьесъ и петербургскій репертуаръ и въ дальнѣйшемъ былъ повтореніемъ рижскаго. Итакъ, пишетъ Берхгольцъ, 21 августа «было объявлено, что будетъ представленіе комедіи. Хотя до пріѣзда нашего одно дѣйствіе пьесы подъ заглавіемъ «Возможность сдѣланная невозможностью», было уже сыграно, однакожъ намъ все-таки досталось увидѣть ее всю сполна, потому что императоръ прислалъ сказать, что онъ пріѣдетъ и чтобы его подождали. Его величество пріѣхалъ только въ 7 часовъ. Тотчасъ по пріѣздѣ императора началось представленіе и его величество имѣлъ терпѣніе смотрѣть на него почти полтора часа. Принцессы уѣхали не дожидаясь слѣдующей пьесы. Комедія была очень дурно снабжена актерами. Впрочемъ,

¹⁾ Сенатск. Арх. Выс. пов. XXI. 25.

²⁾ Общ. Арх. М. И. Дв. 3/2060 № 88.

къ лучшему здѣсь и не привыкли. Представленія больше всего посѣщаются дворомъ, и безъ него актеры умерли бы съ голоду, потому что изъ русскихъ никто не ходитъ смотрѣть ихъ, а изъ иностранцевъ также бывають у нихъ не многіе.

Можетъ быть, когда будетъ готовъ новый театръ, строящійся, по приказанію императора, въ нашемъ сосѣдствѣ, иностранцы стануть чаще бывать на представленіяхъ, тѣмъ болѣе что теперешній слишкомъ отдаленъ, а между тѣмъ за самое послѣднее мѣсто надобно все-таки платить 40 копѣекъ. Труппа здѣшнихъ актеровъ состоитъ изъ 10-ти или 11-ти человекъ и еще очень плохо снабжена костюмами» Характеристика, которую даетъ этой труппѣ Бассевичъ ¹⁾, не лучше характеристики, данной Берхгольцемъ. «Когда пріѣхала труппа нѣмецкихъ комедіантовъ, пишетъ этотъ послѣдній, царь велѣлъ выстроить для нея прекрасный и просторный театръ со всѣми удобствами для зрителей. Но она не стоила этихъ хлопотъ; театръ въ то время былъ не болѣе, какъ сборъ плоскихъ фарсовъ, такъ что кое-какія наивныя черты и острые сатирическіе намеки совершенно исчезали въ безднѣ грубыхъ выходокъ, чудовищныхъ трагедій, нелѣпаго смѣшенія романическихъ и изысканныхъ чувствъ, высказываемыхъ королями или рыцарями, и шутовскихъ продѣлокъ какого-нибудь *Jeau-Potage*, ихъ наперстника». Изъ членовъ труппы Эккенберга—Манна, кромѣ него самого и его жены, извѣстенъ только еще одинъ актеръ, Фердинандъ ²⁾.

Открытіе вновь построеннаго театра должно быть состояться 13 октября, но было отложено по случаю смерти царицы Прасковіи Феодоровны на 28 ноября. Послѣдующіе спектакли давались, между прочимъ, 1723 года декабря 15, 19, 26; 1724 года января 10, 12 и 19 ³⁾; особая пьеса была написана комедіантами ко дню коронованія Екатерины I, но была ли сыграна—неизвѣстно. Дворъ постоянно посѣщалъ спектакли, государыня по-

¹⁾ Рус. пер. стр. 152.

²⁾ *Russische Theatralien*, s. 32.

³⁾ Берхольцъ. Дневникъ.

рою дѣлала «комедіантамъ Манну съ товарищи» денежные подарки ¹⁾. По указу государя отъ 26 декабря 1723 г. при театрѣ «для пришествія Его Величества съ высокою Его фамиліею» была сдѣлана «исказеннаго кошту свѣтлица»—вѣроятно нѣчто въ родѣ аванложи ²⁾. Басевичъ и Берхольцъ разсказываютъ объ отношеніи царя къ репертуару труппы. «Императоръ, вкусъ котораго во всѣхъ искусствахъ, даже въ тѣхъ, къ которымъ у него вовсе не было расположенія, отличался вѣрностью и точностью, пишетъ Басевичъ, пообѣщаль однажды награду комедіантамъ, если они сочинятъ пьесу трогательную, безъ этой любви, всюду вклеиваемой, которая ему ужъ надоѣла, и веселый фарсъ безъ шутовства. Разумѣется, они плохо выполнили эту задачу, но чтобъ ихъ поощрить, государь велѣлъ выдать имъ обѣщанную сумму» ³⁾. Берхольцъ записаль это подъ 13 января 1724 г.

«Камеръ-пажъ Гольштейнъ во время комедіи (очевидно, 12 января) разсказываль его высочеству, что императоръ приказаль сегодня объявить актерамъ, чтобъ они на слѣдующій день сыграли пьесу, которая имѣла бы не болѣе трехъ дѣйствій, не заключала бы въ себѣ никакихъ любовныхъ интригъ и была бы ни слишкомъ грустна, ни слишкомъ серьезна, ни слишкомъ весела. Затѣмъ, говорятъ, будетъ слѣдовать интермедія о бѣдномъ Юргенѣ (собственно комедія Дандена), и думаютъ, что мундкоха Ганса Юргена самого заставить играть въ ней». Поводомъ къ выступленію повара послужилъ, очевидно, слѣдующій случай ⁴⁾.

Во время пребыванія Петра въ Ригѣ играла тамъ банда нѣмецкихъ комедіантовъ; при этомъ, однажды, въ партерѣ сидѣлъ и смотрѣлъ представленіе поваръ Русской императрицы, жена котораго, какъ было извѣстно, грѣшила противъ 6-ой заповѣди. Во время представленія заключительной пьески Арлекинъ, между прочимъ, возмущался противъ терпѣливыхъ му-

¹⁾ Рус. Арх. 1875. III. 523.

²⁾ Сенатск. Арх. Выс. Пов. XXI. 51.

³⁾ Басевичъ. 152.

⁴⁾ Weber. Des Veränderten Russlandes Zweiter Theil. 107.



«ЗАЛОЖНИКИ ЖИЗНИ» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ГОРИНЪ-ГОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ СУХОВА.

жей и грозилъ побить своей палкой одного изъ рогносцевъ, сидящихъ въ зрительномъ залѣ; при этомъ онъ нечаянно запустилъ палкой въ публику. Бѣдный поваръ, вспомнивъ о своей невѣрной женѣ, подумалъ, что Арлекинъ намекалъ на него, и наклонилъ голову; поднялся смѣхъ такой, какого не могъ вызвать самъ Арлекинъ. Царь много смѣялся и сказала глупому трусливому повару, что такъ какъ онъ самъ отрекомендовалъ себя на комедіи рогносцевъ, то онъ долженъ будетъ сыграть эту роль и удостоиться этихъ роговъ». Но поваръ на сцену все-таки не попалъ, и когда въ воскресенье, 19 января 1724 г., давали въ театрѣ «Бѣднаго Юргена», онъ сидѣлъ въ публикѣ около государя и тотъ всячески трунилъ надъ нимъ. «Но поваръ молодецки защищался разными шутовскими выходками; такъ, напримѣръ, когда Арлекинъ, представлявшій бѣднаго Юргена, произносилъ это имя, онъ всякій разъ бросалъ въ него горсть муки»¹⁾.

Когда именно окончились спектакли труппы Манна-Эккенберга въ Петербургѣ—неизвѣстно, но въ 1724 г. онъ появляется уже въ Вѣнѣ, 5 мая 1725 г. въ Мюнхенѣ, въ июнѣ въ Аугсбургѣ, въ 1730 году въ Вѣнѣ и Мюнхенѣ, въ 1731 г. въ Дрезденѣ и т. д.

Прежде чѣмъ переходить къ дальнѣйшей судьбѣ Манна, приведемъ тѣ свѣдѣнія о немъ, которыя занесены въ хронику Носова. Какъ мы видимъ, авторъ ея включилъ въ его репертуаръ пьесы: Адамъ и Эва, Невозможная вещь сдѣлавшаяся возможною, Докторъ Фаустъ и Бѣдный Юрка, дѣйствительно имѣвшіяся въ Манновскомъ репертуарѣ въ Ригѣ и Петербургѣ; кромѣ нихъ, однако, онъ называетъ еще слѣдующія: Придворный Нинъ, Рыцарь краснаго оружія, Александръ Македонскій и Дарій, Тюремный заключникъ и принцъ Пикель Герингъ, Докторъ принужденный, Горе богатырь, Прельщенный любящій и, наконецъ, Хромой рыцарь и спящая Красавица.

Эти пьесы были въ то время, дѣйствительно, въ репертуарѣ нѣмецкихъ театровъ и легко могли быть играны и въ Петербургѣ; однако, нашими скудными свѣдѣніями это не подтверждается.

¹⁾ Берхольцъ. Дневникъ.

Побывавъ въ 1731 году въ Дрезденѣ, Эккенбергъ въ томъ же году переѣхалъ въ Берлинъ и здѣсь получилъ отъ Фридриха Вильгельма I разрѣшеніе построить на Новомъ рынкѣ театръ и давать тамъ «пристойныя представленія, однако, отнюдь не скандальныя сальности и грѣховныя рѣчи и поступки».

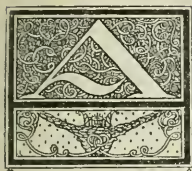
Это было началомъ его четырехлѣтняго блестящаго существованія. Черезъ годъ онъ уже добился званія придворнаго комедіанта и переселился въ придворный театръ, а въ 1733 году получилъ разрѣшеніе устраивать при дворѣ ассамблеи. Дѣла его шли блестяще, благодаря покровительству двора.

Однако, вскорѣ же картина измѣнилась. Легкомысліе, грубость и распущенность Эккенберга и его жены мало по малу возбудили противъ него дворъ и въ 1735 году представленія были ему запрещены. Тогда Эккенбергъ вернулся къ своей прежней профессіи и ближайшіе годы разъѣзжалъ по городамъ въ качествѣ плясуна на канатѣ и волтижера, содержа и соотвѣтствующую труппу. И когда затѣмъ, въ 40-хъ годахъ, онъ снова попытался выступить въ Берлинѣ съ труппой драматическихъ актеровъ, то потерпѣлъ полное фіаско; главной причиной была рѣзкая перемѣна художественныхъ вкусовъ, созданныхъ реформой Готтшеда. Будучи послѣднимъ изъ могиканъ добраго стараго времени Haupt-und Statsationen, Эккенбергъ пытался обновить свой репертуаръ, но соперничество съ такими труппами, какъ труппы Шенемана и Нейберъ, ему было не подъ силу. Умеръ онъ въ Люксембургѣ въ мартѣ или апрѣлѣ 1748 года.

Кромѣ выступленій въ Петербургѣ въ 1729 и 1723—4 г.г., связь Эккенберга съ исторіей театра въ Россіи заключается еще въ томъ, что въ расцвѣтъ его Берлинской дѣятельности у него долгое время служили актеры, содержавшіе затѣмъ нѣмецкій театръ въ Петербургѣ, Москвѣ и Ригѣ: Іоганнъ Петеръ Гильфердингъ (Johann Peter Hilverding), Іоганнъ Христоръ Зигмундъ (Johann Christoph Siegmund) и Сколари (Scolary).

ПЕРЕПИСКА А. Н. ВЕРСТОВСКАГО СЪ А. М. ГЕДЕОНОВЫМЪ,

(1843—1859 г.).



ВТОРЫ предлагаемой переписки, А. Н. Верстовскій и А. М. Гедеоновъ, въ одно время, но въ различной степени вліяли на судьбу русскаго театра. Гедеоновъ въ теченіе 25 лѣтъ управлялъ Императорскими театрами, сначала одними Петербургскими, потомъ Петербургскими и Московскими вмѣстѣ и за свою четвертьвѣковую службу русскому искусству оказалъ не мало ему услугъ, до сихъ поръ еще не оцѣненныхъ по достоинству. Его корреспондентъ А. Н. Верстовскій, творецъ «Аскольдовой могилы» и предшественникъ Глинки, давно занялъ почетное мѣсто среди русскихъ композиторовъ, національный характеръ коихъ въ свое время довольно ярко отличалъ ихъ произведенія отъ произведеній иностранныхъ. Переписка Гедеонова и Верстовскаго относится къ тому періоду дѣятельности послѣдняго, когда онъ наряду съ чисто художественной работой завѣдывалъ еще репертуаромъ Московскихъ Императорскихъ театровъ¹⁾. Собственно говоря, большая часть писемъ принадлежитъ Верстовскому, какъ лицу, которое докладывало своему начальнику о состояніи ввѣреннаго ему хозяйства, испрашивая взаменъ соотвѣтственныхъ указаній и распоряженій. Однако, въ перепискѣ Директора съ его Московскимъ уполномоченнымъ заключается нѣчто большее, чѣмъ обыкновенныя сношенія начальника съ подчиненнымъ. Всегда придерживаясь внѣшнихъ формъ чиновничьей субординаціи, иногда даже подчеркивая ихъ (напр., въ обращеніи: «Милостивѣйшій Государь, Ваше Превосходительство», или въ подписи: «Милостивѣйшій Государь, почтеннѣйшій слуга»), Верстовскій въ самой манерѣ письма обнаруживалъ

¹⁾ Официально онъ именовался «Инспекторомъ репертуара Императорскихъ Московскихъ театровъ».

большую самостоятельность и свободу сужденія. Онъ хорошо усвоилъ рамки своихъ полномочій и умѣло пользуется ими. Ему извѣстно, что Гедеоновъ не только рачительный хозяинъ въ театральномъ управленіи, сберегающій каждую копѣйку вѣдомству, но и тонкій дипломатъ, зорко наблюдающій за тѣмъ, что творится внѣ театра и вокругъ него. На этомъ основаніи, параллельно съ ариѳметическими выкладками различныхъ финансовыхъ соображеній, московскій *chargé d'affaires* непрестанно знакомитъ своего принципала съ «настроеніями» московской аристократіи, ея взглядами и сужденіями. Эти «справки» не всегда легко даются Верстовскому. По существу, онъ челоѣкъ кабинетный, избѣгающій свѣтскихъ выѣздовъ, даже не имѣющій на это свободнаго времени. Тѣмъ не менѣе, всѣ извѣстія его отличаются большой освѣдомленностью и знаніемъ предмета, о которомъ идетъ рѣчь. Очень любопытно отношеніе Верстовскаго къ актерамъ. Онъ цѣнитъ артистическую индивидуальность, бережетъ ее, но не закрываетъ глаза передъ недостатками нравственнаго характера, идущими иногда рука объ руку съ большимъ сценическимъ дарованіемъ. Такъ большинство его писемъ проникнуто открытымъ недоброжелательствомъ къ «русскому Кину» П. С. Мочалову, «геній и безпутство» котораго частенько нарушали мирное теченіе московской театральной жизни. Впрочемъ, и на этотъ счетъ существовало, повидимому, разъ навсегда определенное соглашеніе между Директоромъ театровъ и егò Московскимъ alter ego: Мочаловъ жилъ пенсіонеромъ Дирекціи, т. е. игралъ, когда хотѣлъ, или, вѣрнѣе, когда могъ играть. Вообще письма А. Н. Верстовскаго являются яркой иллюстраціей московской общественной жизни описываемой эпохи. Отъ взгляда А. Н. не укрывается ни одна мельчайшая подробность своеобразнаго быта, хотя бы это были продажа лоскутовъ на Вербной недѣлѣ, или чествованіе знаменитаго Листа, въ это время гостившаго въ Россіи. Не нужно забывать, что періодъ, захваченный настоящей перепиской, совсѣмъ еще близокъ къ такъ называемой «грибодовской Москвѣ», воспѣтой творцомъ «Горе отъ ума». Еще живы и дѣйствуютъ Фамусовы, Скалозубы, Репетиловы, не сошли со сцены Молча-



«Заложники жизни» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ МИХАИЛА (2-Й АКТЪ).

лины, развязнѣ стали Загорѣцкіе. Москва живетъ полной жизнью, причемъ интересъ ея крѣпко связанъ съ театромъ, который болѣе чѣмъ когда либо являлся «властителемъ ея думъ».

Остается добавить, что опубликованіе настоящей переписки, извлеченной изъ Архива Имп. театровъ, совпадаетъ съ 50 л. дня смерти А. Н. Верстовскаго (17 ноября 1862 г.) и что часть этой переписки (1849—1855 г.), хранившейся въ Московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ, была уже опубликована ранѣе. Н. Кашинъ напечаталъ эти письма въ «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» (1910 г., вып. II), при чемъ самые документы приведены были не *in extenso*, какъ это дѣлается нынѣ, а въ видѣ отдѣльныхъ выборокъ, характеризующихъ тотъ или другой моментъ жизни московскихъ театровъ или сценическихъ дѣятелей, эти театры обслуживавшихъ.

Н.

Переписка начинается 29 янв. 1843 г. Верстовскій пишетъ Гедеонову: Милостивѣйшій Государь Александръ Михайловичъ. Вчерашняго числа дебютировала г. Коняева ¹⁾ въ оперѣ Жизнь за Царя въ ролѣ ²⁾ Вани.— Наружность ее очень напоминающая Квозимодо въ Эсмемальдѣ ³⁾ не столько бы повѣдила ⁴⁾ ей, сколько совершенно утраченный голосъ.— Публика милостиво ей пошикала, и едва ли она попроситъ второго дебюта! Робость робостью! а съ этой фигурой едва ли она быть можетъ въ чѣмъ полъзна ⁵⁾, чего мнѣ очень жаль, потому, что она какъ видно довольно хорошая музыкантша ⁶⁾.

Послѣднее росписаніе концертныхъ ⁷⁾ дней Господъ Италіанскихъ пѣвцовъ я имѣлъ честь получить, и еще разъ осмѣливаюсь обратитъ мило-

¹⁾ Этотъ спектакль не оставилъ какихъ-либо слѣдовъ въ текущей критической литературѣ.

²⁾ Ореографія подлинника.

³⁾ Драма, съ нѣмецкаго, перев. В. Каратыгина, сюжетъ заимствованъ изъ романа В. Гюго «Notre dame de Paris». Впервые дана въ СПб. въ 1837 г.

⁴⁾ Ореографія подлинника.

⁵⁾ Тоже.

⁶⁾ Тоже.

⁷⁾ Тоже.

стивое вниманіе Вашего Превосходительства на день, назначенный г. Тамбурины ¹⁾ во вторникъ 29 февраля. Изъ всего того, что несколько посѣщается концертъ, большая часть поѣдтить ²⁾ въ собраніе, потому что тамъ концерты почти даромъ и даже самый оркестръ нашъ, если В. П. угодно будетъ дозволить участвовать по вторникамъ въ собраніи, будетъ вѣроятно взятъ.

«Невѣста» опера ³⁾ немцамъ ⁴⁾ не удалась—они ее не повторяютъ и очень хорошо дѣлаютъ; слава Богу, что взяли 1061 р. 70 к. серебромъ. Я слышалъ чудѣса ⁵⁾ о новомъ балетѣ Пери ⁶⁾ братъ мой со всѣй его флегмой пишеть ко мнѣ, какъ сумасшедшій.—Слава Богу, что онъ удался, въ чѣмъ не было ни малѣйшаго сомнѣнія. Душевно бы желалъ взглянуть на него!

Москва отдыхаетъ отъ балотированія ⁷⁾ въ которомъ надѣлала проказъ съ Базилевскимъ ⁸⁾, положивъ ему только четыре бѣлыхъ шара и то находятъ много—за два данныя имъ бала положили ему четыре,—его же считаютъ должникомъ.

Мочаловъ все еще какъ не насытннй Танталъ упивается и не можетъ напиться,—много испортитъ надеждъ моихъ на масляницу, въ которую должно сойти 18 русскихъ спектаклей, но, Богъ милостивъ, и безъ него справимся. Не смѣю заранѣе хвастать, но въ нынѣшній зимній карнавалъ русскіе спектакли очень обгоняютъ прошлогдніе.

Съ Госпожею Шить Ольдози ѣздитъ какой то г. Ермансъ, который уже нѣсколько разъ просилъ меня напомнить В. П. о его прожектѣ завѣсти ⁹⁾ въ Москвѣ итальянскую труппу, которая вѣроятно и его раз-

¹⁾ Знаменитый итал. пѣвецъ, basso cantante, имѣлъ громадный успѣхъ въ СПб. и Москвѣ, гдѣ пѣлъ съ 1849 по 1852 г.

²⁾ Ореографія подлинника.

³⁾ «Невѣста» (La Fiancée), музыка Обера на либретто Скриба. дана впервые въ СПб. 13 іюня 1832 г.

⁴⁾ Ореографія подлинника.

⁵⁾ Ореографія подлинника.

⁶⁾ Соч. Т. Готье и Корали. Постановка Фредерика.

⁷⁾ Зимю 1843 г. въ Москвѣ происходили очередные дворянскіе выборы.

⁸⁾ Петръ Андреевичъ (р. 1795 г.), въ званіи камергера числился при Московскомъ Генераль-Губернаторѣ.

⁹⁾ Ореографія подлинника.

зорить, да и едва ли обогатитъ Дирекцію. Французская здѣшняя труппа ¹⁾ вѣроятно лучше той итальянской, которую онъ можетъ привѣсти ²⁾, да и та никого не заманиваетъ. Развѣ Мочаловъ замѣнитъ Рубини ³⁾, а Санковская ⁴⁾—Віардо Гарцію ⁵⁾!!

Съ истиннымъ почтеніемъ и преданностью имѣю честь быть Милостивѣйшій Государь Вашъ покорнѣйшій слуга Алексѣй Верстовскій ⁶⁾.

Это письмо не требовало отвѣта. Слѣдующее письмо Верстовскаго помѣчено 2 февралемъ: М. Г. Александръ Михайловичъ!

Масляница наша идѣтъ ⁷⁾ благополучно и въ сравненіи съ прошедшимъ годомъ сборы спектаклей несколько даже превосходятъ, русскіе. Немѣцкіе слабѣе—о французскихъ говорить нечего—вчера первый ихъ вечеровой спектакль далъ 187 р. сер. Повѣряя по 1 число Февраля два зимнихъ мѣсяца декабрь и январь сравнительно, съ прошлымъ годомъ, русскіе спектакли отличились! Вашему Превосходительству вѣроятно любопытно будетъ взглянуть на приложенную при семъ краткую выписку съ 1 дек. по 2 февраля обоихъ годовъ, и трехъ труппъ ⁸⁾.

¹⁾ Въ это время въ Москвѣ была казенная франц. драма.

²⁾ Орфографія подлинника.

³⁾ Знам. итал. теноръ. Пѣлъ одновременно съ Тамбурини, пользуясь колоссальнымъ успѣхомъ.

⁴⁾ Екатерина Петровна, извѣстная танцовщица Императорскаго Москов. балета. Одинъ изъ современныхъ хроникеровъ писалъ про нее: «она была мала ростомъ и далеко не красавица, но шагъ на сцену и С. преобразалась: она выросла, хорошѣла и приковывала къ себѣ общее вниманіе—такъ велика и могущественна сила таланта».

⁵⁾ Знам. пѣвица и композиторъ. Извѣстна своею дружбой съ И. С. Тургеневымъ, который умеръ въ ея домѣ.

⁶⁾ Общ. Арх. Мин. Им. Двора оп. 97,2121, д. № 9740.

⁷⁾ Орфографія подлинника.

⁸⁾ Къ письму приложена вѣдомость сборамъ съ 1 дек. 1843 по 1 февр. 1844 г. сравнительно съ тѣмъ же періодомъ въ 1842 г. Оказывается, что по рус. спектаклямъ въ 1843 г. болѣе нежели въ 1842 г. на 13.651 р. 85 к. Наоборотъ по французскимъ менѣе на 488 р. 85 к., а по нѣмецкимъ 7437 р. 98 к. Такимъ образомъ, въ 1843 г. было превышеніе на 5.725 р. 2 к.

Замѣчаніе г-жѣ Нейрейстеръ ¹⁾ и штрафъ съ г. Леоновой ²⁾ возымѣли благотворное дѣйствіе, какъ на нихъ, такъ и на многихъ другихъ въ ихъ родѣ. Возставшая орда Санковскихъ, Орловыхъ и компаніи, негодовавшихъ на тяжелую масляницу, усмирилась. Мочаловъ всталъ на ноги и послѣ завтра играетъ Гамлета, однимъ словомъ, всѣ бодрые заходили. Приношу В. П. чувствительную благодарности! За оставленіе при Московскомъ оркестрѣ г. Шерера не знаю какъ и благодарить уже васъ! Это истинный подарокъ Московскимъ любителямъ музыки.

Г. Валкеръ ³⁾ приняла изъявленную мною Милостивое вниманіе В. П., какъ истинный артисту! Она теперь готова хоть по четыре роли играть въ день! Просила меня передать В. П. ее полную признательность!

Г. Коняева просила было второго дебюта, до котораго я допустить ее не могъ, будучи вынужденъ уже выказать ей всю правду! Выпустить ее еще разъ на сцѣну ⁴⁾ значило бы совершенно вооружить всю публику, которую бы не уняла никакая полиція! Родственники ее хлопчуть помѣстить ее къ Шепелеву ⁵⁾ учить пѣвицъ, но она пока изъ гордости ломается и кончитъ тѣмъ, что и они отъ нея кажется помышляютъ отступиться!

Г-жа Шицъ Ольдози давала приватное музыкальное утро, и едва ли дасть публичный концертъ, потому что не собрала ничего порядочнаго, всѣмъ не понравилось, съ половины концерта большая часть не большой публики разъѣхалась!

Шоберзехнеръ своимъ утреннимъ концертомъ въ собраніи, сдѣлала 3.900 р. ассигн. и намѣрена давать на второй недѣлѣ концертъ въ среду 26 февраля.

¹⁾ Марія Н. опредѣлена на службу нѣмецкой труппы 10 авг. 1833 г., уволена 22 февр. 1844 г. См. дѣла о ней Общ. Арх. Мин. Дв. оп. 97/2121, д. № 5999.

²⁾ Марія Л.-Эйзерихъ оперная артистка, опредѣлена на службу 30 окт. 1834 г. 10 апр. 1842 г. командирована въ Москву «для улучшенія оперной труппы», пользовалась большимъ успѣхомъ. См. дѣла о ней въ Общ. Арх. Мин. Дв. оп. 97/2121, № 6435. 9200 и 9137.

³⁾ Артистка нѣмецкой труппы. Опредѣлена на службу «по оказавшемуся послѣ 3 гастролей успѣху» (Общ. Арх. Мин. Дв., оп. 97/2121, д. № 9310);

⁴⁾ Ореографія подлинника.

⁵⁾ Извѣстный въ это время Московскій учитель пѣнія.



«Заложники жизни» Ф. СОЛОГУБА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. ЛЕШКОВЪ ВЪ РОЛИ МИХАИЛА (4-й И 5-й АКТЫ)

Въ воскресномъ Маскарадѣ съ Томболою ¹⁾ было болѣе трехъ тысячъ посѣтителей! Многія дамы выиграли по бритвѣ!

Что то намъ сдѣлаетъ Маскарадъ чередовой? ²⁾ Я все думаю, что если бы В. П. угодно было принять мысль мою,—устроить въ будущемъ году наши маскарады съ картинами, то нѣтъ сомнѣнія, что они были бы болѣе посѣщаемы. Была бы цѣль, которой теперъ не существуетъ! Въ антрактахъ между картинъ также могутъ быть танцы, а въ боковыхъ залахъ могутъ устраиваться картины! Впрочемъ ³⁾, простите милостиво мечтѣ, если она насколько сумасбродна!

Третьяго дня сгорѣлъ магазинъ Крюмбюгеля, отъ неосторожности мальчика, ходившаго со свѣчей около газа. Полиція, какъ говорятъ, дѣйствовала лучше, нежели въ театрѣ. Не дали горѣть второму этажу, въ которомъ, если изволите помнитъ, и помѣщался его магазинъ. Спасли, кажется, не могли ничего, но у него все застраховано! Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. ⁴⁾.

Наступилъ Великій Постъ и переписка временно прекратилась. Возобновлена она письмомъ отъ 27 апрѣля:

М. Г. Александръ Михайловичъ,

Театръ открылъ благополучно, оперой Жизнь за Царя, въ которой сбору было 325 р. сер. Московская публика не совсѣмъ еще очнулась отъ Подновинскаго гулянья, которое по разрѣшенію Его Свѣтлости ⁵⁾ повторятся будетъ еще нѣсколько воскресеній. Почему въ нынѣшнее воскресенье, вмѣсто Гамлета на Большомъ театрѣ во избѣжаніе расходовъ дозвольте дать уже на Маломъ театрѣ съ Мочаловымъ *Отець и дочь* ⁶⁾, а Гамлета

¹⁾ Лотерея-аллегри, устраивавшаяся обыкновенно на благотворительныхъ вечерахъ.

²⁾ Въ эту эпоху Дирекціей Имп. Театровъ еженедѣльно устраивались балъ-маскарады, пользовавшіеся успѣхомъ. Въ СПб. эти маскарады посѣщала весьма часто Царская Фамилія.

³⁾ Орфографія подлинника.

⁴⁾ Общ. Арх. Мин. Им. Двора, оп. 97/2121 д. № 9740.

⁵⁾ Князя Дмитрія Владиміровича Голицына. Свѣтлѣйшій князь былъ съ 1820 по 1844 г. Московскимъ Генераль-Губернаторомъ.

⁶⁾ Переводная (съ итальянскаго) пьеса П. Ободовскаго. Въ Петербургѣ она

перенести на слѣдующую недѣлю. Въ случаѣ, если часа за два сборъ будетъ слишкомъ малочисленъ, то для требующихъ воскресеній, не соизволите ли разрѣшить отмѣнить воскресные спектакли.

Въ дополненіе публичнаго развлечения съ понедѣльника началась обыкновенная московская тряпичная продажа лоскутовъ, на которую, однакоже, стекается вся Москва, несмотря на всѣ гадости, творимыя съ Московскими барынями: вшиваютъ имъ въ платья разные лоскуты, сшиваютъ салопы, нашиваютъ сердца въ непристойныя мѣста, вырѣзываютъ клоки и розовыя фигуры,—ничто имъ нейдется! Ругаются, потѣютъ и всякій день шатаются съ утра до поздняго вечера.

Въ понедѣльникъ показался на сценѣ въ первый разъ *Колосовъ* ²⁾ въ драмѣ *Обойщикъ* ³⁾ и въ водевилѣ *Покойный Мужъ* ⁴⁾, въ которомъ онъ былъ лучше, нежели въ драмѣ. Онъ имѣетъ довольно важный недостатокъ съѣдать слова, такъ что сидѣвшія въ дальнихъ рядахъ кресель мало его слышали, нѣсколько разъ я замѣчалъ ему этотъ недостатокъ, но отъ него не легко и не скоро можно избавиться, во всякомъ случаѣ онъ прекрасно держитъ себя на сцѣнѣ, вѣренъ характеру ⁵⁾ роли и будетъ намъ очень полезенъ. Сбору въ спектакль было 215 р. 40 к. сер. Многія пріѣзжали для однихъ картинъ, которыя были удачны.

Въ водевилѣ показался новый кабинетъ Иванова ⁶⁾, который, по мнѣнію моему, вовсе не хорошъ: какія то трафалетныя ⁷⁾ гирлянды около пользовалась большимъ успѣхомъ, благодаря участію В. Каратыгина въ роли отца. Шла впервые въ 1841 г. (Хроника А. Вольфа, ч. I, 96).

²⁾ (Фризановскій), Конст. Петровичъ, по окончаніи Спб. театр. училища, опредѣленъ въ труппу Александр. театра. Въ слѣдующемъ году командированъ въ Москву. К. былъ лучшимъ исполнителемъ роли Молчалина. Умеръ въ 1888 г.

³⁾ Переводная драма Баяра и Дюмандаръ. Переводчикъ остался неизвѣстенъ.

⁴⁾ Водевиль А. Дюма, подъ названіемъ „Le mari de la veuve“, переводъ Ѳ. Кони, сыгранъ въ 1-й разъ въ Спб. въ 1835 г.

⁵⁾ Орфографія подлинника.

⁶⁾ Сергѣй Ивановъ, «посторонній ученикъ Академіи Художествъ», былъ опредѣленъ на службу 4 янв. 1839 г. Впослѣдствіи былъ помощникомъ декоратора и ближайшимъ сотрудникомъ Арх. Кавоса (Общ. Арх. Имп. Двора, оп. 97 2121. д. №№ 8132 (1839 г.) и 10238 (1845 г.).

⁷⁾ Орфографія подлинника.

дверей и оконъ вмѣстѣ съ коріатидами, украшенія кирпичнаго цвѣта съ желтыми отводами безъ всякаго вкуса и умѣнія. Слѣдовало бы этотъ кабинетъ переписать!

Въ Еленѣ Глинской ¹⁾ игралъ г. Леонидовъ ²⁾, который не сравнивая уже ни съ Немчиновымъ ³⁾, ни съ Лавровымъ, скоро заставитъ забыть Мочалова и хотя его упрекають въ подражаніи Каратыгину, за то въ пластическомъ отношеніи онъ себя держитъ на сценѣ какъ ни одинъ актеръ здѣшной труппы, некоторая ⁴⁾ еще холодность его игры происходитъ я полагаю отъ того, что онъ немного еще игралъ большихъ ролей—сбору было 227 р. 35 к. сер. Несмотря на небольшое число посѣтителей, его принимали гораздо лучше Колосова.

Первый спектакль французскій и послѣдній для Г. Жеронвилъ ⁵⁾, далъ 216 р. 65 к. сбору. Публика кажется не соболѣзновала его отбытію. Новая драма *Оскаръ* была хорошо разыграна ⁶⁾. Шамберн ⁷⁾ былъ хорошъ. Санковская отказалась участвовать въ бенефисѣ Пѣшкова ⁸⁾, который въ великомъ отчаяніи. Хотѣлъ просить В. Пр. о перемѣщеніи его бене-

¹⁾ Драма Н. Полевого, сыграна впервые въ СПб. въ 1842 г. О Московскомъ представленіи этой пьесы см. «Реперт. и Понтеонъ» 1842, XII, 23.

²⁾ Леонидъ Львовичъ, р. въ 1821 г. По окончаніи курса въ СПб. Театр. уч. зачисленъ въ 1839 г. въ труппу Алекс. театра. Въ 1843 г. былъ откомандированъ въ Москву съ жалованьемъ 315 р. с. въ годъ (Общ. Арх. Мин. Дв., оп. 98 2121, д. № 9656 и 8401). Послѣ смерти П. С. Мочалова, Л. наследовалъ весь его репертуаръ. † въ 1890 г. въ СПб.

³⁾ Иванъ Максимовичъ, поступилъ въ 1842 г. въ Моск. Малый т. на роли резонеровъ. (См. по этому поводу отзывъ въ «Реперт. и Понт.» 1842 г., XI, 26). По свидѣтельству извѣстнаго театр. критика А. Н. Баженова, былъ особенно хорошъ въ роляхъ Горюничаго («Ревизоръ») и Скалозуба («Горе отъ ума»).

⁴⁾ Орѣогр. подлинника.

⁵⁾ Артистъ Французской труппы. Биографическихъ свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

⁶⁾ «Oscar, ou le mari, qui trompe la femme», сочиненіе М. Скриба и М. Дюверье.

⁷⁾ Эрнестъ Ш., французскій артистъ въ Московской Императ. труппѣ. Опре-дѣленъ на службу 8 мая 1842 г. (Общ. Арх. М. Дв. оп. 97 2121, д. № 9207, 1842 е.). Дебютировалъ въ 1842 г. въ водевиляхъ: «Le pauvre Jacques» и «Indiana et Charlemagne» («Репер. и Понт.» 1842 г., XII, 24).

⁸⁾ Первый танцовщикъ Московской балетной труппы въ 40-хъ и 50-хъ гг.

фисовъ въ осеннѣе ¹⁾ время, изъ пьесъ же кои значатся для его бенефиса 11 маі никакихъ не представляется, почему и осмѣливаюсь испросить, какъ прикажетъ ²⁾ поступить съ назначеннымъ ему днемъ бенефиса?

Г. Азоревичева ³⁾ по полученному письму отъ мужа намѣрена ѣхать въ Петербургъ, совѣтоваль я ей лучше оставаться въ Москвѣ, но она за лучшее избрала отправиться, очѣмъ вѣроятнo будетъ раскаиваться.

Сегодня пріѣхаль Листъ, которому отказано въ залѣ Благороднаго Собранія. Секретарь его просилъ Большой Театръ и вотъ что ему предложили. Всѣ три концерта давать по поламъ съ Дирекціей, или изъ трехъ концертовъ, второй дать въ пользу Дирекціи, не знаю согласится ли онъ на сіе предложеніе, за которое можетъ быть В. П. насъ не побранить ⁴⁾, потому что оно выгоднѣе всего нашего спектакля.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. ⁵⁾.

Отъ 24 Апрѣля 1843 г.:

М. Г. Александръ Михайловичъ,

Съ Листомъ условіе кончено ⁶⁾, тѣмъ, что онъ послѣ перваго своего концерта въ воскресенье 25 апрѣля играетъ черезъ день во вторникъ несколько пьесъ въ пользу Дирекціи и потомъ черезъ день въ четвертый даетъ свой третій и послѣдній концертъ. Выгоды, предполагаемые отъ его втораго концерта по казеннымъ цѣнамъ въ Большомъ театрѣ, побудили перенести бенефисъ Усачева ⁷⁾ на пятницу 30 апрѣля, въ которую по стесненному положенію Усачева отъ Листа, онъ кажется хочетъ и у него сыграть небольшую пьесу и тѣмъ самымъ принести пользу ему, и самой

¹⁾ Орфографія подлинника.

²⁾ Орфографія подлинника.

³⁾ Марія Апполоновна, въ замужествѣ Волотовская, драм. артистка, на службѣ съ 1 ноября 1821. † 15 ноября 1888 г. (Общ. Арх. Мин. Двора; оп. 97/2121, д. № 3640).

⁴⁾ Орфографія подлинника.

⁵⁾ Общ. Арх. Мин. Имп. Двора оп. 97/2121 д. № 9740.

⁶⁾ О пребываніи Листа въ Москвѣ см. «Ежегодникъ Имп. Т.». 1911 г. IV, 79—85.

⁷⁾ Ѳедоръ Петровичъ, артистъ на роляхъ резонеровъ и злодѣевъ. Определенъ въ труппу Моск Малаго театра 26 окт. 1823 г.



«Заложники жизни» О. СОЛОГУБА НА СЦЕНЕ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г-ЖА ТХОДЖЕВСКАЯ ВЪ РОЛИ ЛИЛІТЬ. (5-Й АКТЪ).

дирекціи, что касается до бенефиса Орлова ¹⁾, назначеннаго 4 маі, то онъ проситъ великой милости передвинуться недѣлей долѣе, на пятницу 7 маія. Не успѣвъ еще вполне приготовить своего бенефиса и находясь въ близкомъ разстояніи съ Усачевымъ, на что и осмѣливаюсь испрашивать Милостивого разрѣшенія.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. ²⁾.

Черезъ четыре дня новое письмо (28 апр.):

«Ожиданія мои сбылись—концертъ Листа, данный въ дирекцію съ избыткомъ вознаградилъ потѣрю ³⁾ двухъ дней на Большомъ театрѣ. Сборъ концерта былъ 1408 р. 40 к. сер., что по теперешнему времени въ три спектакля сдѣлать невозможно. Въ первый его концертъ прошлаго воскресенья до самаго вечера не было сбора въ Маломъ театрѣ. Но этотъ спектакль былъ такъ сказать резервомъ для тѣхъ, которые не находили болѣе мѣста въ Большомъ театрѣ и точно туда набралось рублей на 150 сер. Не знаю, что то сдѣлаетъ четвергъ? Если бы не ломка въ Большомъ театрѣ ⁴⁾, Листъ былъ кажется играть готовъ по поламъ съ Дирекціей! Не знаю, сдержитъ ли оно слово сыграть для Усачева? Это бы и намъ пригодилось!

Въ концертѣ Листа для Дирекціи я находился въ положеніи весьма непріятномъ, по милости толпы, пришедшей съ нимъ на сцѣну, изъ коихъ главными путеводителями были: кн. Алексѣй Голицынъ ⁵⁾, Шепингъ ⁶⁾,

¹⁾ Илья Васильевичъ, род. въ 1806 г. Поступилъ въ труппу Малаго т. въ директорство Ф. Ф. Кокошкина, на амплу герояевъ. Сценическое дарованіе О. было не изъ крупныхъ, тѣмъ не менѣе его исполненіе Осипа въ «Ревизорѣ» и Скалозуба въ «Горе отъ ума» было отмѣчено В. Бѣлинскимъ и С. Т. Аксаковымъ.

²⁾ Общ. Арх. Мин. Имп. Дв. Оп. 97/2121, д. № 9740.

³⁾ Ореографія подлинника.

⁴⁾ Въ 1843 г. Дирекція Имп. т-въ рѣшила подвергнуть Большой театръ капитальному ремонту. Задолго передъ этимъ Контора Имп. Т-овъ черезъ газеты вызвала желающихъ взять на себя подрядъ на работы Домъ. Торги были назначены на 25 янв., а переторжка на 29 янв. («Моск. Вѣд.» 1843, Январь 16 и 19).

⁵⁾ Кн. Алексѣй Алексѣевичъ (1800—1876) въ 40-хъ годахъ жилъ въ Москвѣ въ приходѣ у Никитскихъ воротъ въ соб. д. Камеръ-юнкеръ (съ 1830 г.), нигдѣ не служилъ.

⁶⁾ Баронъ Дмитрій Оттоновичъ (1823—1895) женатъ на Маріи Павловнѣ Языковой. Домъ Шепинга принадлежалъ къ числу Московскихъ кружковъ, гдѣ вкусы

кн. Долгоруковъ, Булгаковъ ¹⁾), Васильевъ и нѣсколько еще мнѣ незнакомыхъ, которые не захвата ближайшихъ кресель, непременно хотѣли оставаться на сцѣнѣ. Тяжеленько мнѣ было ихъ выпроводить со сцѣны, тѣмъ болѣе, что многіе изъ нихъ клялись и божились, что В. П. дозволили бы имъ оставаться на сцѣнѣ. А такъ какъ я знаю, что вы не изволитѣ ²⁾ этого жаловать, то тѣмъ съ большими затрудненіями, а ихъ со сцѣны выжилъ, за что они весьма на меня негодуютъ. Помѣстились же они въ 13-мъ ряду кресель.

Съ истиннымъ почтеніемъ и т. д. ³⁾.

Отъ 30 апрѣля:

Имѣю честь представить на благоусмотрѣніе В. П. репертуаръ, который нѣсколько измѣнился противъ того, который я имѣлъ честь представить лично. Некоторая еще слабость Леонтьева ⁴⁾, пріѣздъ Листа и, по необходимости, передвинутый бенефисъ Орлова, все это побудило его перемѣнить.

Нынче идетъ бенефисъ Усачева, который до сегодняшняго утра грозили приплатоу собственннхъ денегъ бенефицианта. По милости дурацкихъ Московскихъ дилетантовъ, которые отговорили Листа играть для Усачева. Собственная усталость его послѣ вчерашняго концерта, все это побуждало его рѣшительно отказаться. Но нынѣшнимъ утромъ въ особенную ко мнѣ ласку, далъ слово играть между водевилемъ и драмой, о чѣмъ я уже приказалъ перепечатать афиши и надѣюсь, что онъ сдѣлаеть

къ литературѣ и искусству сближали его съ Моск. театромъ. О Ш. часто упоминаеть Тургеневъ въ перепискѣ съ кн. Вяземскимъ (см. Остафьевскій Архивъ, кн. IV, 1837—1845 г.).

¹⁾ Александръ Яковлевичъ, Московскій почтъ-директоръ былъ причастенъ и къ литературѣ (см. С. Венгерова «Рус. Біогр. Словарь»).

²⁾ Орфографія подлинника.

³⁾ Общ. Архивъ Мин. Имп. Двора. Оп. ⁹⁷/2121, д. № 9740.

⁴⁾ Леонтій Павл., драматич. артистъ Московскаго Малаго театра. Біографич. свѣдѣній о немъ въ Архивѣ Дирекціи не имѣется.

бенефисъ, какого у насъ еще не бывало! Сколько я могъ замѣтить, ни одинъ еще артистъ, бывшій въ Москвѣ, такъ не нравился, какъ Листъ 1). Желаніе публики слышать его, хотя одно утро, заставило его заплатить 2000 р. асс. для очистки зала въ Собраніи отъ лѣсовъ, которыя начали ставить для начинающейся выставки 1). Въ дополненіе скопьявшихся бѣдъ надъ Усачевымъ, не знаю почему угодно было Александру Дмитріевичу 2), въ этотъ самый день дать позволеніе цыганамъ дать концертъ въ залѣ Небольсина 3) и хотя начало .его назначено въ 5 ч., но по составу концерта едва ли не продолжится до 8. Они писали весь каталогъ пьесенъ, изъ которыхъ нѣсь едва ли не въ пятьдесятъ куплетовъ.

На завтрашнее утро заготовлено уже 500 человѣкъ работниковъ для почина ломки въ Большомъ театрѣ.

Съ искреннимъ почтеніемъ и т. д. 4).

3 Мая:

Спектакль бенефиса Усачева прошелъ очень удачно! И если казенный сборъ не превосходилъ 521 р. 65 к. сер., то потому только, что не успѣли достаточно объявить о игрѣ Листа и много мѣшала сквернѣйшая погода. Цѣлый день шоль снѣгъ и дождь при непомѣрномъ холодѣ. Бенефициантъ же сдѣлалъ около 2.000 р., чего никогда не дѣлалъ и не ожидалъ!

1) Листомъ увлекались даже люди, вообще чуждые музыкальному искусству, напр., К. С. Аксаковъ. Вотъ что онъ писалъ своему другу Ю. О. Самарину: «Какъ мнѣ жаль, что ты не былъ вчера (на концертѣ Л.). Ты потерялъ высокое наслажденіе. Л. превзошелъ себя и явился съ совершенно новой стороны, опровергающей твоё сужденіе». (Рус. Арх., 1880, II, 9).

2) Васильцовскому. В. былъ въ это время Управляющимъ Канторой Имп. Театровъ въ Москвѣ. Послѣ смерти В. въ 1848 году (14 мая) Верстовскій занялъ его мѣсто. (Общ. Арх. Мин. Дв. оп. 97 2121, д. № 11964).

3) Въ Москвѣ въ 1842 г. владѣлъ домами одинъ только Н., Николай Андр., тайн. сов. и сенаторъ, бывшій съ 1841 по 1844 г. Губ. Предв. Двор. Жилье онъ на Садовой, въ проходѣ Ермолая. Тамъ же находилось и его концертное зало.

4) Общ. Арх. Мин. Имп. Дв. Оп. 97 2121 д. № 9740.

Драма *Братья Купцы* ¹⁾ въ отношеніи драматическомъ шла несравненно смѣлѣе того, какъ она была сыграна въ Петербургѣ! Что Самаринъ ²⁾ былъ смѣлѣе Каратыгина ³⁾, это на диво, но что Мочаловъ былъ несравненно хуже Сосницкаго ⁴⁾ это меня подивило! и болѣе потому, что судя по репетиціямъ, я ожидалъ отъ его роли большаго успѣха. Въ представленіи съ самаго начала пьесы, онъ затянулъ, а съ половины третьяго акта былъ уже совершенно похожъ на Лира и вотъ еще лучшее доказательство, что всѣ эти актеры по вдохновенію, въ общемъ итогѣ ролей, всегда уступить должны актеру художнику! Сосницкій при всѣхъ его недостаткахъ въ драмахъ, былъ гораздо выше Мочалова со всѣми его эффектами ⁵⁾. Кавалерова ⁶⁾ была гораздо хуже Бормотовой ⁷⁾ взяла роль Ксантипы, или Праксагоры! достальныя роли шли порядочно! Пьеса одета ⁸⁾ была превосходно. Въ ней г. Вуато ⁹⁾ доказалъ еще болѣе, какой онъ великій мастеръ своего дѣла, и еще болѣе заслуживаетъ справедливаго ¹⁰⁾ уваженія, потому что большая часть костюмовъ была передѣлана изъ ста-

¹⁾ Переводная драма П. Ободовскаго.

²⁾ Иванъ Васильевичъ, знаменитый артистъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, изъ «стаи славныхъ» (1817—1885).

³⁾ Василія Андреевича, знаменитаго русскаго трагика (1802—1853).

⁴⁾ Иванъ Ивановичъ, не менѣе знаменитый актеръ Александринскаго театра, великолѣпный исполнитель Чацкаго и Городничаго въ «Ревизорѣ» (1794—1877).

⁵⁾ Ореографія подлинника.

⁶⁾ Елена Михайловна поступила на Моск. сцену 15 марта 1806 г. Сначала играла наперсницъ, но особеннаго дарованія не проявила. С. Т. Аксаковъ въ ея игрѣ находилъ много обдуманности, старанія и «огня столько, сколько нужно для представляемаго лица». Талантъ К. развернулся значительно позже, когда она перешла на амплу старухъ. Особенно К. была хороша въ бытовыхъ роляхъ репертуара Оростровскаго.

⁷⁾ Настасья Б. (1822—1867), танцовщица Спб. балета, опредѣлена на службу 27 окт. 1838 г. (Общ. Арх. Мин. Д. оп. 97 2121, д. № 9758).

⁸⁾ Ореографія подлинника.

⁹⁾ Адольфъ В. (Voynet), костюмеръ и жена его Луиза, служили въ Россіи дважды. Сначала въ 1842 г. потомъ въ 1856 г. (См. дѣла Общ. Арх. Имп. Дв. оп. 97 2121, №№ 9214 и 15958).

¹⁰⁾ Ореографія подлинника.



-РОМАНЪ ТЕТИ АНИ- С. А. НАЙДЕНОВА ЗА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРОВСКОГО ТЕАТРА
М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ АННЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ.

раго матеріала и имѣла такой видъ, котораго въ боевые годы самые великолѣпные костюмы не имѣли! Онъ справедливо начинаетъ жаловаться на Черневскаго ¹⁾ который въ самомъ дѣлѣ отбивается отъ рукъ своимъ нерадѣніемъ и какою то при всемъ томъ важною! По окончаніи драмы вызвали Самарина и по привычкѣ Мочалова.

Въ водевилѣ *Три звѣздочки* ²⁾ передѣланномъ изъ повѣсти Бальзака, смѣшили Живокини ³⁾. Ожиданіе всей публики было устремлено на Листа, который хотя нѣсколько и запоздалъ, но за то сыгралъ три пьесы, отъ чего спектакль протянулся минутъ двадцать за одиннадцатый часъ! Листъ принять былъ съ восторгомъ. Передъ спектаклемъ онъ былъ въ концертѣ цыганъ, который всетаки спектаклю поврѣдилъ ⁴⁾ и сохраняя впечатлѣніе цыганскихъ пѣсень, въ одной изъ пьесъ сыгралъ по вдохновенію, сыгралъ превосходную фантазію изъ ихъ мотивовъ, которая по расположенію своему заслуживала великаго уваженія ⁵⁾.

На другой день бенефиса Усачева, были уже взломаны всѣ полы въ уборныхъ, залахъ, лѣстницы въ ложи Царскія и Министерскую большого театра. Дѣло закипѣло и ждемъ скорѣйшаго вашего къ намъ пріѣзда, дабы при васъ также скоро сооружались, какъ безъ васъ быстро разрушились.

Въ Москву пріѣхалъ фокусникъ Рудольфъ, въ искусствѣ своемъ превосходящій Боско ⁶⁾ и всѣхъ прежде бывшихъ въ этомъ родѣ. Не знаю почему, но Московскія барыни приняли въ немъ живѣйшее участіе, въ

¹⁾ Помощника Вуато.

²⁾ Перев. водевилъ П. Каратыгина. Впервые представленъ въ Спб. въ сезонъ 1842 г. Рецензіи на этотъ спектакль см. въ «Реперт. и Пантеонѣ», 1842, XI, 22.

³⁾ Василій Игнатьевичъ, чудесный комикъ Импер. Моск. Малаго театра (1807—1874 г.). См. статью о немъ Н. Долгова «Ежег. Имп. Т.», 1911 г., V, 36—54.

⁴⁾ Орѳографія подлинника.

⁵⁾ Какъ извѣстно, Ф. Листъ придавалъ большое значеніе цыганскому пѣнію. См. по этому поводу его сочиненіе «La Musique des Bohemiens».

⁶⁾ Тоже фокусникъ, А. В. Сухово-Кобылинъ обезсмертилъ его имя, упомянувъ въ своей «Свадьбѣ Кречинскаго» (см. д. 2, явл. XVI, монологъ Расплюева). Б. давалъ свои представленія въ Александринскомъ Т. въ 1842 г. (Общ. Арх. Мин. Имп. Д., оп. 97 2121, д. № 9065).

особенности г. Сенявина ¹⁾). Потому ли, что онъ другъ Султана, или отъ того, что у него ужасная борода, но онѣ его носить на рукахъ. Онъ давалъ въ залѣ Небольсина первое представленіе, которое всѣхъ восхитило! Ему хотѣлось бы показывать свои штуки на сценѣ Малаго театра, что по теперешнему времени и намъ было бы не бесполезно! Онъ согласится давать половину съ своихъ представлений, дѣля пополамъ казенныя вечеровыя издержки, но крѣпко устываетъ на томъ, чтобы для его представлений возвысить цѣны мѣстамъ и это казалось бы не безвыгоднымъ особенно на первые разы. Я предлагалъ Александру Дмитріевичу взять на опытъ одно или два представленія пока В. П. изволить разрѣшить продолжать ли ему на этомъ условіи или представленія вовсе прекратить? Намѣреніе Рудольфа пробыть здѣсь все лѣто, если пойдутъ удачно его представленія!

Я имѣю честь испрашивать приказанія ваши на щетъ ²⁾ бенефиса Пѣшкова, который оставаясь въ ожиданіи милостиваго разрѣшенія вашего на его просьбу—ничего къ бенефису своему не готовить и не представлять. Санковская рѣшительно отказалась танцовать у него! Не постыдилась отказать тому, который во всѣхъ ея бенефисахъ занималъ съ успѣхомъ и съ большимъ желаніемъ даже мелкія роли! Говорятъ, очень негодуешь, что не отпустили ее въ чужія края ³⁾, гдѣ бы она вѣроятно пришла въ *настоящее положеніе* ⁴⁾.

Съ глубочайшимъ почтеніемъ и преданностью и т. д. ⁵⁾.

¹⁾ Александра Васильевна, жена Московскаго Губернатора, впоследствии Товарища Мин. Вн. Дѣлъ, Ивана Григорьевича († 1851 г.), урожден. бар. Гоггеръ. Домъ С. былъ однимъ изъ центровъ Москов. общества. О С. частенько упоминаетъ Н. И. Тургеневъ въ перепискѣ съ кн. Вяземскимъ (Остафьевскій Архивъ IV 1837—1845), а также Барсуковъ, Жизнь и труды М. П. Погодина (кн. VII, стр. 119).

²⁾ Орфографія подлинника.

³⁾ Орфографія подлинника.

⁴⁾ Курсивъ подлинника.

⁵⁾ Общ. Арх. Мин. Импер. Двора, оп. ³⁷ 2121 д. № 9740.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

«ЗАЛОЖНИКИ ЖИЗНИ», пьеса въ пяти дѣйствіяхъ Ѳ. Соллогуба.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.

Мы—плѣнные звѣри,
Голосимъ, какъ умѣемъ—
Глухо заперты двери,
Мы открыть ихъ не смѣемъ.

Жалкіе плѣнники «дебелой бабищи—Жизни», безсильныя жертвы ехидной «недотыкомки»,—люди свободны только въ одномъ—въ смерти. Блаженъ, кто посмѣетъ «открыть двери» Смерти и унесть на безплотную землю Ойле.

Запертые въ узкой кельѣ земныхъ томленій, «заложники жизни» могутъ мечтать только о томъ, чтобы житейская недотыкомка «хоть въ тоску панихидную не ругалась надъ прахомъ» ихъ.

Въ безнадежной тоскѣ томятся избранники вѣщей мечтою о прекрасной дамѣ Дульцинеѣ, преображающей грубую жизнь въ нетлѣнную радость красоты.

Но лишь только человѣкъ простираетъ къ ней руки въ неутолимой жаждѣ прикоснуться хоть къ краю ея одежды, коварная Дульцинея ускользаетъ и въ объятіяхъ восторженнаго рыцаря оказывается грубая Альдонса. «Творимая легенда» разсѣивается, и люди вновь остаются во власти жизни.

Вѣрнымъ служеніемъ жестокой Дульцинеѣ является все творчество Ѳ. Соллогуба. Шарфъ изъ ея цвѣтовъ отличаетъ рыцаря Мечты и Смерти отъ всѣхъ современныхъ поэтовъ, и пѣсни его славятъ только невѣдомую, далекую Царицу. Злобная недотыкомка кружилась вокругъ него, издѣваясь надъ его лучшими твореніями, стараясь сорвать съ него вѣнецъ заслуженнаго признанія, пытаясь насмѣшками и равнодушіемъ оградиться отъ силы его чаръ. Жестокая Дульцинея, манящая и никогда не утѣляющая, каза-

впечатлѣнія сезона.

лась слишкомъ требовательной бѣднымъ рабамъ дѣйствительности, и они испуганно бѣжали отъ нея въ объятія «дебелой бабищи». Поэтъ снова оставался одинъ, но «сильнѣе всѣхъ въ мірѣ тотъ, кто болѣе всѣхъ одинокъ».

Поэтъ пересталъ быть одинокимъ, когда, полный горькой насмѣшки, создалъ мечту по ихъ образу и подобію—доступную и робкую мечту-утѣшительницу. Она не манитъ человѣка къ недостижимымъ цѣлямъ, не томитъ вѣчной неудовлетворенностью и не казнитъ насмѣшкой за минутную слабость. Она не ускользаетъ, какъ Дульцинея, изъ объятій вѣрнаго рыцаря и не обрекаетъ его на безплодныя одинокія исканія. Мечта-утѣшительница утоляетъ жизненныя печали человѣка, даритъ его земными удовлетвореніями, и помогая ему въ борьбѣ за реальныя радости, вдохновляетъ не на смерть, а на прочную жизненную работу. Мечта-утѣшительница никуда не уходитъ. Она остается подлѣ человѣка до тѣхъ поръ, пока нужна ему, и безропотно служитъ ему, прикладывая цѣлительный бальзамъ къ каждой мелкой царапинѣ, нанесенной злобною жизнью.

Дульцинея побѣждаетъ жизнь тѣмъ, что не замѣчаетъ ея, не видитъ ея мелкихъ побѣдъ, стремясь лишь къ своей вѣчной побѣдѣ. Мечта-утѣшительница, пугливая Лилить боится жизни и въ сознании своей слабости преклоняется предъ ея владычествомъ.

Донъ-Кихотъ, посвятившій свою душу Дульцинеѣ, непобѣдимъ, потому что не замѣчаетъ своихъ поражений, и вся его сила въ его жизненной слабости. «Заложникъ жизни», другъ робкой Лилить, побѣжденъ, потому что считаетъ себя побѣдителемъ, и триумфальныя дары, принятые имъ изъ когтей «дебелой бабищи», навѣки лишаютъ его духовной свободы.

Въ древній мифъ о первой женѣ Адама, не признавшей власти мужа Лилить, Ѳ. Соллогубъ вложилъ свое содержаніе.

Ева—жизнедательница, мать человѣчества, какъ бы символизируетъ для него власть рождающаго жизнь Солнца, ненавистнаго поэту Змія.



«РОМАНЪ ТЕТИ АНИ» С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА. (2-Й АКТЪ). ДЕКОРАЦИИ КИ. ШЕРВАШИДЗЕ.
М. Г. САВИЦА (АННА АЛЕКСАНДРОВНА), Г.ЖА ТИМЕ (ОЛГА СЕРГЬЕВНА) И Г. ХОДОНОВЪ (ВОЛКОВЪ).

Лилить — начало противоположное — бесплодная, отрѣшенная отъ жизни мечта, порождаемая Луной. Древняя Лилить въ отмщеніе за своихъ погубленныхъ дѣтей умерщвляла чужихъ младенцевъ, приникая ночью къ ихъ колыбелькамъ. И Соллогузь полюбилъ ее, какъ воплощеніе освобождающей смерти.

Но его Лилить не противоположна жизни—она служить ей, примиряя съ нею человѣка своими призрачными сказками.

Когда поэтъ указалъ «плѣннымъ звѣрямъ» вмѣсто томящей Дульциней, которую воспѣвалъ прежде—на ласковую, уютную, непритязательную Лилить, толпа радостно окружила ее своими восторгами и увѣнчала поэта побѣдными терніями. Поэтъ пересталъ быть одинокимъ пѣвцомъ, онъ сдѣлался «побѣдителемъ жизни».

Огромный, необычайный успѣхъ новой пьесы Э. Соллогуба «Заложники жизни» является полной побѣдой Лилить надъ истомленной житейскими невзгодами толпою плѣнниковъ земли, боящихся даже свободной, смѣлой мечты.

Слабая, робкая, озаренная «неживымъ свѣтомъ» своей покровительницы Луны, Лилить протянула къ нимъ руки, и они сразу увидѣли въ ней родную, близкую царицу житейскихъ мечтаній.

И Лилить показала, какъ она умѣетъ утѣшать. Она удержала отъ самоубійства Михаила и Катю, которыхъ разлучила ихъ бѣдность и душевная слабость; она внушила Катѣ спасительную идею жизненнаго компромиса и обѣщала хранить Михаила до тѣхъ поръ, пока Катя будетъ «завоевывать» жизнь, отдавая ей лучшіе дары своей души. Она научила мятежныхъ дѣтей терпѣнію и спѣла усыпляющую пѣснь покорности плачущей Катѣ. И Катя послушалась: какъ въ старой сказкѣ, она бросала въ видѣ выкупа злобной привратницѣ все, что имѣла—свою молодость, чистоту, силу материнства, восемь долгихъ лѣтъ притворной нѣжности къ нелюбимому мужу—и опустошенная, почти нищая душой, она пришла наконецъ къ своей «побѣдѣ».

Покорная велѣніямъ жизни мечта-утѣшительница не внушаетъ че-

ловѣку опасныхъ, мятежныхъ мыслей, не спорить противъ установленныхъ житейскихъ истинъ. Она учитъ человѣка «строить жизнь», а не уходить отъ нея. Лилить, какъ и Катя, вѣритъ, что для радостей любви необходима рамка богатства, что творчество должно служить полезнымъ цѣлямъ и что ради будущихъ наслажденій можно примириться даже съ компромиссомъ брака по расчету. Оставаясь подлѣ Михаила во время его разлуки съ Катей, Лилить вдохновляетъ его на полезную работу, учитъ служить жизни—строить удобные мосты, уютныя жилища и добиваться людскаго признанія. И свершивъ свой подвигъ утѣшенія, поднявъ Михаила на высоту полного житейскаго благополучія, Лилить уходить къ другимъ людямъ рассказывать свои умиротворяющія сказки покорности и терпѣнія.

Люди любятъ тихую, доступную Лилить, ничего не требующую въ награду за свои пѣсни и дающую только покорную ласку безъ всякихъ творческихъ мученій. Принимая служеніе Лилить, они искренно готовы признавать въ ней Дульцинею, жестокою, неуловимую, томительно-прекрасную мечту поэта.

Нѣжная Лилить преклоняетъ колѣна передъ Катей, въ которой чувствуетъ побѣдоносную рабу «дебелой бабищи». Она не отходитъ отъ нея, держа за ея руку, вкрадчиво заглядывая въ глаза Катѣ, носящей въ душѣ жизненныя, грубыя желанія. Даже свою ненависть къ Сухову, котораго она называетъ «хищникомъ съ мохнатыми ушами», Лилить осмѣливается выражать только въ боязливыхъ карриатурахъ. Она, по собственному признанію, «бoitся» Сухова и испуганно бѣжитъ при его появленіи. Лилить признаетъ силу житейскихъ желаній и въ покорномъ страхѣ готова преклониться предъ грубой властью жизни.

И когда, уходя отъ Михаила, Лилить печально произноситъ имя подлинной мечты поэта, произноситъ вѣчно повторяемыя слова Θ . Соллогуба, составляющія какъ бы лейт-мотивъ его творчества, когда она говоритъ: «И все еще не увѣнчана Дульцинея»,—въ это мгновеніе на Лилить загорается вѣнецъ. Лилить увѣнчана, потому что она доступна и понятна

бѣднымъ рабамъ земли, потому что сказки ея смягчаютъ боль жизни и помогаютъ людямъ въ борьбѣ за ихъ маленькое счастье.

Въ сценическомъ воплощеніи Лилить были приданы черты внѣшней противоположности жизни. Передъ артисткой, взявшей на себя трудную задачу создать реальную оболочку земной мечты, было два пути: путь внѣшней аллегоричности и путь художественной символики. Артистка избрала путь аллегоріи. Она не старалась подѣ наружнымъ разнообразіемъ интонацій и жеста показать внутреннюю неизмѣняемость Лилить, единой въ вѣкахъ «отвергнутой жены человѣка». Она не пыталась подѣ внѣшней правдой живого чувства показать призрачность ея сущности. Г-жа Тхоржевская желала создать отвлеченно безстрастную, аллегорическую фигуру «лунной сказки»—тоскующаго человѣка, и замыселъ ея былъ осуществленъ внѣшне красиво. Странныя, необычныя одежды съ ниспадающими сзади газовыми кусками въ видѣ крыльевъ, безшумно скользящая походка. часто смѣняющаяся быстрымъ, намѣренно неестественнымъ бѣгомъ, неизмѣнно серьезное выраженіе недвижнаго лица и замедленныя безкрасочныя интонаціи сразу отличали Лилить среди живыхъ, окружавшихъ ее людей. Аллегоричность была и въ пляскѣ Лилить, передававшей условными движеніями исторію своей любви и разлуки съ Михаиломъ.

Опредѣленность и техническая старательность пляски, прерываемой короткими репликами бесѣдующаго съ отцомъ Михаила, подала многимъ поводъ принять ее за вставной «балетный номеръ», нѣчто вродѣ дивертиссента въ стилѣ Дунканъ. Такого недоразумѣнія можно было избѣжать, не выдвигая танецъ Лилить на первый планъ, къ самой рампѣ. Отодвинутый въ глубину сцены, лишь отчасти видимый публикѣ, неопредѣленный танецъ создавалъ бы фонъ для тихой бесѣды отца съ сыномъ и не казался бы отчетливо реальнымъ «номеромъ».

Безотраднымъ спокойствіемъ и грустной увѣренностью звучали слова побѣжденнаго триумфатора, Михаила, любящагося уходящей отъ него сказкой молодости.

Лишь недавно выпущенный изъ театральной школы г. Лешковъ очень

искусно показаль душевную слабость Михаила, плѣнявшаго юной силой въ первыхъ двухъ актахъ. Наивный задоръ гимназиста, который искренно вѣрить въ свои силы и готовъ пойти на смерть ради любви къ Катѣ, смѣняется тутъ спокойной энергіей примирившагося съ житейскими законами борца за реальное счастье.

Красиво поставлены капризно-драматическія сценки между влюбленными дѣтьми въ рамкѣ стараго помѣщичьяго дома съ манящимъ, усыпаннымъ цвѣтами садомъ. Милыя дѣти, жующія крыжовникъ, играющія въ мячикъ, легко плачущія и еще легче успокаивающіяся, мечтающія о «побѣдѣ надъ жизнью» и въ то-же время искренно боящіяся своихъ родителей, рѣзвятся и тоскуютъ въ душной атмосферѣ знойнаго лѣта, когда царствуетъ столь ненавистный Соллогубу Змій-Солнце. Въ чудесной декорации Головина удивительно передана давящая лѣтняя жара, и ея томленіе чувствуется въ игрѣ всѣхъ исполнителей.

Г-жа Тиме въ свободной легкой блузѣ, съ босыми ногами и разрямявившимся отъ жары лицомъ, съ жгучей порывистой ласковостью и кошачьи увертливыми движеніями казалась воплощеніемъ солнечной страстности, которую внушаетъ людямъ жестокой Змій.

Солнечная яркость, какъ бы отсвѣтъ лучей Змія, чувствовалась и въ зимней встрѣчѣ молодыхъ людей черезъ годъ. Мягкій сумракъ уютнаго провинціального дома со старинной укладистой мебелью создавалъ интимное настроеніе мирнаго семейственнаго уголка. И рѣзкимъ контрастомъ являлась въ этой обстановкѣ мятущаяся, порывистая Катя, пестро одѣтая, яркая, сильная.

Тоскливо повторяетъ она стихи З. Гиллиусъ, служащіе основнымъ мотивомъ пьесы:

Единый разъ вскипаетъ пѣной
И разбивается волна,
Не можетъ сердце жить измѣной:
Измѣны нѣтъ—любовь одна!

Но и этимъ умпротворяющимъ словамъ г-жа Тиме придаетъ бурную стремительность сильной натуры. Съ удивительнымъ мастерствомъ г-жа



-РОМАНЪ ТЕТИ АНИ- С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА,
Г. ХОДОНОВЪ ВЪ РОЛИ А. В. ВОЛКОВА.

Тиме постепенно сгущаетъ «темную страстность» Кати, незамѣтно накладывая на ея сценической обликъ черты жизненной пошлости. Каждая новая «побѣда» прибавляетъ лишнюю житейскую черту къ прозрачному образу обаятельной женщины, казавшейся въ началѣ почти родственной Лилитъ. Сквозь плѣнительную оболочку любящей, вѣрной подруги все явственнѣе проступаетъ мѣщански самодовольная душа «побѣдительницы». И безстыдная, властная женщина въ ярко-красномъ платьѣ, грубо изгоняющая робкую Лилитъ и воцаряющаяся въ домѣ Михаила, кажется въ послѣднемъ актѣ почти воплощеніемъ «дебелой бабицы—Жизни».

Сильный, энергичный Михаилъ выглядитъ жалкимъ и слабымъ, когда, стирая руки къ своей юношеской любви, онъ сжимаетъ въ объятіяхъ ея грубое земное завершеніе. Тутъ Дульцинея снова претворяется въ Альдонсу, и «побѣдитель», коварно награжденный лучшими дарами жизни—славой, богатствомъ, любовью,—оказывается рабомъ своей призрачной побѣды.

Михаилъ становится идеаломъ всѣхъ Суховыхъ и при встрѣчѣ съ мужемъ Кати ясно чувствуется затаенная зависть къ нему «хищника съ мохнатыми ушами».

Необычайно живописный, блестяще отдѣланный образъ Сухова создаетъ талантъ г. Горинъ-Горяинова.

Вкрадчивость и мягкость подстерегающаго добычу звѣря подъ маской свѣтскаго элегантнаго поклонника великолѣпно переданы артистомъ, неистощимо разнообразнымъ въ художественныхъ деталяхъ игры.

Тонкими, еле уловимыми штрихами рисуетъ онъ внутреннюю безпомощность Сухова и его испуганную восторженность при встрѣчахъ съ Михаиломъ. И когда этотъ сдержанный, спокойный человѣкъ вдругъ теряетъ самообладаніе и срывающимся, бессмысленнымъ голосомъ кричитъ женѣ: «подлая! подлая!», нелѣпо швыряя какими то бумагами—впечатлѣніе получается потрясающее. Блѣдный, взъерошенный, потерявшій волю Суховъ кажется жуткимъ, загнаннымъ животнымъ, которое тщетно ищетъ спасенія. Его появленіе въ послѣднемъ актѣ, жалкія попытки мести и за-

таенная безсильная мольба о помощи вызываютъ искреннее волненіе и неожиданную жалость. Горинъ-Горяиновъ показали себя въ этой роли артистомъ большого художественнаго ума и подлинной драматической силы.

Прекрасный бытовое фонъ для основныхъ персонажей пьесы создали г-жа Н. Васильева и г. Лерскій, съ плѣнительной простотой и мягкимъ юморомъ изобразившіе безхитростную чету недалекихъ родителей Кати. Великолѣпный гримъ, шаркающая вялая походка, растерянная интонація добродушно глупаго человѣка и весь лѣнивый обликъ опустившагося помѣщика рисовали яркую интересную фигуру. Недалековидная любовь насѣдки, заботящейся лишь о матеріальномъ благополучіи своего дѣтеныша, ярко чувствуется въ благодушно тупой матери, мастерски изображенной г-жею Васильевой. Въ эпизодической роли просителя-крестьянина очень интересенъ г. Осокинъ. Длинная, несуразно тощая шея, слезливое выраженіе выцвѣтшаго лица, жалкій шамкающій голосъ и безнадежная покорность созданія, обреченнаго на вѣчныя бѣдствія, рисуютъ почти символическій образъ крестьянской бѣдноты.

Плѣнительную рамку художественному творчеству артистовъ создало искусство Головина. Наибольше очаровательна по краскамъ декорация четвертаго акта въ домѣ Сухова, нарисованная по плану угловой комнаты изъ «Мѣсяца въ деревнѣ» въ постановкѣ Московскаго Художественнаго театра.

Нѣжно красивъ весенній садъ перваго акта, уютно ласково семейное гнѣздышко втораго акта. Слабѣе удалась комната въ новомъ домѣ Михаила, безотрадно пустая, разгороженная грубой занавѣсью и болѣе подходящая къ дому андреевскаго человѣка, чѣмъ къ жилищу, созданному по замыслу «сказки—Лилить».

Въ постановкѣ г. Мейерхольда всѣ декорации объединены общей схемой: въ каждой изъ нихъ нѣсколько дверей, расположенныхъ по одной линіи, и дѣйствующія лица незамѣтно входятъ и выходятъ, какъ бы символизируя этой вѣчной лентой смѣняющихся фигуръ безцѣльный круговоротъ земной жизни.

Ю Б И Л Е И.

(1911—1912).



«РОМАНЪ ТЕТИ АНИ» С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.
Г. СУДЪБИНИНЪ ВЪ РОЛИ ГРИГОРЯ ПЕТРОВИЧА ХМУРОВА (1-Й АКТЪ).

50-ЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ САРРЫ БЕРНАРЪ.

Знаменитая французская драматическая артистка Сарра Бернаръ ѣздила на гастроли въ Лондонъ, гдѣ хотѣла праздновать исполнившійся въ текущемъ году 50-ти лѣтній юбилей своей сценической дѣятельности.

Хотя артисткѣ уже 57 лѣтъ, но она до сихъ поръ сохранила стройность фигуры; лицо ея подъ гримомъ способно давать иллюзію, когда Сарра Бернаръ играетъ и очаровательную Маргариту Готье, и мальчика— «Орленка»; только голосъ артистки утратилъ свою былую красоту, и въ немъ нѣтъ уже прежнихъ дивныхъ переливовъ, прежняго поразительнаго разнообразія и яркости интонацій.

Мы, русскіе, долго удовлетворялись на сценѣ однимъ «нутромъ» и прощали своимъ роднымъ артистамъ, если они были талантливы и способны загораться и разжигать, недостатокъ интеллигентности, эрудиціи, технического мастерства, психологической обработки изображаемаго характера. Мало того, мы долго отрицали сценическую школу; она представлялась намъ фальсификаціей таланта, и даже талантъ, вооруженный искусствомъ, техникой, казался намъ симуляціей. Мы были заипнотизированы «нутромъ».

Вотъ почему даже такой чуткій художникъ, какъ Тургеневъ, и тотъ несправедливо, жестоко отнесся къ Саррѣ Бернаръ и, принявъ нѣкоторую, чисто французскую, изысканность, утонченность внѣшнихъ пріемовъ игры артистки за манерничанье, назвалъ ее кривлякой. Это вызвало въ Россіи подражателей, но когда русскіе познакомились ближе съ игрой Сарры Бернаръ, когда она захватила ихъ своимъ темпераментомъ, своей блестящей сценической техникой, своимъ несравненнымъ голосомъ, который могъ то бурно гремѣть, то звенѣть страстными созвучіями, то журчать

юбилеи.

нѣжной мелодіей, когда русскіе зрители увидѣли изумительную мимику артистки, ея прекрасные и говорящіе душѣ глаза,—она получила свое признание и въ Россіи, какъ повсюду.

Въ личной и театральной жизни Сарры Бернаръ много своеобразнаго, экстравагантнаго, иногда даже нелѣпаго, быющаго на эффектѣ. Но это не умаляетъ ея таланта.

Она фанатичка романтизма на сценѣ. По ея убѣжденію, «легенда» на сценѣ должна торжествовать надъ исторіей, красота, красивость въ театрѣ должны главенствовать.

Сарра Бернаръ была всегда смѣла и самостоятельна. Когда ее возмutilъ режимъ театра «Comédie Française», она не задумалась уйти оттуда, зная, что ей предстоитъ уплата огромной неустойки.

М. Г. Савина недавно вспоминала съ восторгомъ о томъ, какъ она въ 70-хъ годахъ, пріѣхавъ въ Парижъ, наслаждалась на спектакляхъ «Comédie Française» игрой Сарры Бернаръ и Мунэ-Сюлли, бывшихъ тогда въ расцвѣтѣ своихъ талантовъ. Ложно-классическія пьесы Вольтера, Корнеля, Расина въ исполненіи большихъ артистовъ не казались напыщенными, нежизненными; помимо красоты языка и благороднаго романтизма, онѣ освѣщались еще огнемъ двухъ могучихъ темпераментовъ, и, напр., въ «Заирѣ» Вольтера, по словамъ М. Г. Савиной, дуэтъ Сарры Бернаръ и Мунэ-Сюлли,—дуэтъ съ рѣчами страсти, гнѣва, ревности и страданія былъ верхомъ искусства. М. Г. Савина, по собственному признанію, впервые тогда поняла и оцѣнила красоту стараго французскаго театра, силу талантовъ и совершенство сценической техники.

А. К. ГЛАЗУНОВЪ.

Въ текущемъ году исполняется 30-ти лѣтіе композиторской дѣятельности Директора Спб. Консерваторіи А. К. Глазунова, одного изъ крупныхъ современныхъ композиторовъ и дирижеровъ, примыкающаго по характеру и направленію своего дарованія къ школѣ знаменитой «кучки», которой такъ много помогъ на трудномъ пути ея новаторскихъ начинаній въ музыкѣ, долго не получавшихъ признанія, покойный меценатъ Бѣляевъ и которую горячо восхвалялъ въ печати покойный же Стасовъ.

Въ этой «кучкѣ» были Мусоргскій, Балакиревъ, Кюи, Лядовъ, Бородинъ, Римскій-Корсаковъ. Все это теперь внѣ споровъ большія имена.

К. К. родился въ Спб. въ 1865 г., былъ ученикомъ Балакирева и Римскаго-Корсакова. Онъ является авторомъ ряда серьезныхъ симфоническихъ произведеній и балета «Раймонда».

А. Т. ГРЕЧАНИНОВЪ.

Въ октябрѣ исполнилось 25-ти лѣтіе композиторской дѣятельности А. Т. Гречанинова, даровитаго автора симфонической музыки, романсовъ, духовныхъ пѣснопѣній, а также оперъ «Добрыня Никитичъ», поставленной въ 1903 г. въ Московскомъ большомъ театрѣ, и «Сестра Беатриса» (либретто по Метерлинку), въ Московской частной оперѣ Зимина въ текущ. году. Кромѣ того, А. Т. Гречаниновъ написалъ для Московскаго Художественнаго театра музыку къ «Снѣгурочкѣ», «Смерти Грознаго» и къ «Федору Іоанновичу».

А. М. ДАВЫДОВЪ.

7 февраля 1912 г. исполнилось десятилѣтіе службы на Спб. Мариинской Императорской оперной сценѣ и двадцатилѣтіе сценической дѣятельности тенора А. М. Давыдова, большой успѣхъ котораго у публики объ-

яняется художественностью пѣнія и игры артиста, которая полна увлеченія и темперамента. Его лучшей партіей считается роль Германа въ «Пиковой дамѣ» Чайковскаго.

П. ДЕВО.

Въ 1912 году исполнилось 50-ти лѣтіе службы на французской Михайловской сценѣ артистки г-жи Дево, полезной труженицы, играющей вторыя роли пожилыхъ женщинъ и старухъ. Въ ея исполненіи выдѣляются образы добродушныхъ и вѣрныхъ служанокъ, друзей семьи.

ЮБИЛЕЙ СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ.

8 сентября исполнилось пятидесятилѣтіе существованія Спб. Консерваторіи, основанной по инициативѣ А. Г. Рубинштейна, бывшаго ея первымъ директоромъ, и состоявшей подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Великихъ Княгинь Елены Павловны, Екатерины Михайловны, Александры Іосифовны и Великаго Князя Константина Николаевича. Открытіе Консерваторіи послѣдовало 8 сентября 1862 г. въ частномъ домѣ, на Загородномъ пр. Директорами были послѣ А. Г. Рубинштейна: Заремба, Азанчевскій, Давыдовъ, вторично Рубинштейнъ, Іогансенъ, Бернгардтъ и нынѣшній директоръ — Глазуновъ.

Старѣйшіе профессора, служащіе по настоящее время: гг. Зейффертъ (виолончель, 8 сентября истекло 50 лѣтъ и его службы), Ауэръ (скрипка) (съ 1868 г.), г-жи Ферни-Джиральдони, Цванцигеръ, Ирецкая (пѣніе), Есипова (рояль), гг. Сакетти (исторія музыки), Лядовъ, Воячекъ и Габель (пѣніе) (съ 1874 г.), Изъ учениковъ Консерваторіи на Маріинской сценѣ— гг. Ершовъ, Андреевъ І-й, Каракашъ, Піотровскій, въ провинціи Боначичъ, Томарсъ, Каміонскій, Секарь-Рожанскій, Тихоновъ и др. Въ Консерваторіи нынѣ—свыше 2.000 учащихся.



РОМАНИ, ТЕТИ АНИА, С. А. НАЙДЕНОВА НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА. (3 Й АКТЪ). ДЕКОРАЦИЯ КН. ШЕРВАШИДЗЕ.
Г. ОБАРОВСКИЙ ШВАРЦЪ, Г. ЖА ТИМЕ (ОЛГА СЕРГЪЕВНА), Г. ХОДОТОВЪ (ВОЛКОВЪ) И Г. ЖА САВИНА (АННА АЛЕКСАНДРОВНА).

Н. В. КОРЕЦКІЙ.

Въ 1912 г. исполнилось 25-тилѣтіе поэта Н. В. Корецкаго, стихотворная пьеска котораго «Лепестки флеръ д'оранжа» давалась съ успѣхомъ на сценѣ Александринскаго театра. Н. В. Корецкій издалъ цѣлый рядъ сборниковъ пьесъ («Репертуаръ», «Веселый театръ» и др.), книгу «Режиссеръ», а также нѣсколько сборниковъ стихотвореній для декламации; онъ издаетъ журналъ «Пробужденіе», въ типѣ изящныхъ заграничныхъ journaux de salon.

А. Р. КУГЕЛЬ.

Въ нынѣшнемъ году истекло тридцатипятилѣтіе литературной дѣятельности талантливаго публициста и театральнаго критика А. Р. Кугеля, основавшаго интересно и бойко редактируемый имъ журналъ «Театръ и Искусство». А. Р. Кугель началъ свое писательское поприще въ «Петербургской Газетѣ», гдѣ подписывалъ свои фельетоны, рецензіи, статьи и замѣтки псевдонимами «Дебютантъ» и «Ното повус». Затѣмъ А. Р. Кугель писалъ и пишетъ въ большихъ южныхъ газетахъ, въ «Русскомъ Словѣ», «Руси» А. А. Суворина, а теперь работаетъ и въ новой газетѣ «День». Въ «Ежегодникѣ Имп. Театровъ» перу А. Р. Кугеля принадлежитъ талантливая характеристика К. А. Варламова. Для театра А. Р. Кугель далъ сценическую передѣлку тургеневскаго «Дыма». Дѣятельное участіе принимаетъ А. Р. въ дѣлахъ Императорскаго Русскаго театральнаго общества, союза русскихъ драматическихъ писателей, Общества имени А. Н. Островскаго; много хлопоталъ онъ объ организациі союза театральныхъ критиковъ. Самъ А. Р., въ качествѣ критика, терпимъ, корректенъ, пишетъ горячо и увлекательно; его анализы и сравненія блестящи и ярки, а оцѣнки всегда оригинальны.

І. Ф. КШЕСИНСКІЙ.

31-го января въ Большомъ залѣ Консерваторіи устроенъ былъ спектакль въ ознаменованіе 25-тилѣтія хореографической дѣятельности І. Ф. Кшесинскаго, покинувшаго балетъ Маринскаго театра еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ.

Юбиларъ—ученикъ Императорскаго С.-Петербургскаго Театральнаго училища, гдѣ занимался у М. И. Петица и П. А. Гердта и зачисленъ былъ въ балетную труппу еще въ 1886 г.

Онъ сынъ знаменитаго танцовщика Ф. М. Кшесинскаго и братъ балерины М. Ф. Кшесинской.

Изъ ролей, исполненныхъ имъ на казенной сценѣ, слѣдуетъ отмѣтить роль Феба въ «Эсмеральдѣ», въ которой онъ появился впервые во время гастролей несравненной балерины-мимистки г-жи Виржиніи Цукки.

Н. Г. ЛЕГАТЪ.

Въ текущемъ году исполнилось 25-тилѣтіе службы въ Императорской Спб. балетной труппѣ выдающагося танцовщика, балетмейстера и преподавателя Театральнаго училища Н. Г. Легата; официальное чествованіе отложено до будущаго года.

А. М. МАРКОВА.

Въ октябрѣ праздновалось двадцатилѣтіе сценической дѣятельности артистки Московскаго Императорскаго Большаго опернаго театра А. М. Марковой (драматическое сопрано). Еще институткой она обращала на себя общее вниманіе своей музыкальностью и управляла институтскимъ хоромъ. Пѣнію училась она въ Московской Консерваторіи у Е. А. Лав-

ровской и, выступивъ на концертахъ музыкальнаго общества, была сразу замѣчена и привѣтствована, какъ публикой, такъ и печатью. Для усовершенствованія своего голоса и изученія сцены, А. М. отправилась въ Парижъ, гдѣ брала уроки у Дезире Арто; въ Парижѣ встрѣтилась она съ П. И. Чайковскимъ, который, услышавъ ея пѣніе, рекомендовалъ пѣвицу дирекціи Императорскихъ театровъ и послѣ блестящаго дебюта въ Валентинѣ («Гугеноты») А. М. была принята въ составъ казенной оперной труппы и пѣла цѣлый рядъ первыхъ оперныхъ партій (Аиды, Маргариты, Валкирії, Антонида, Псковитянки, Маши въ «Дубровскомъ», Людмилы, Ру-салки и др.).

М. И. МЕДЕЯ-ФИГНЕРЪ (МЕЙ).

Въ 1887 году на Императорской оперной сценѣ въ С.-Петербургѣ дебютировала артистическая чета, сразу завоевавшая себѣ общее признаніе. То были Н. Н. Фигнеръ и М. И. Медея-Мей (потомъ вышедшая замужъ за Н. Н. Фигнера). М. И. Медея-Фигнеръ, отпраздновавшая въ текущемъ году двадцатипятилѣтіе своей блестящей артистической дѣятельности, прощальнымъ бенефиснымъ спектаклемъ, въ которомъ пѣла «Карменъ», не только обладательница рѣдкаго по красотѣ и силѣ голоса (mezzo-soprano), но и выдающаяся художница-артистка, живущая на сценѣ, создающая яркіе образы изъ каждой оперной партіи, играющая и поющая съ темпераментомъ, ярко проявляющимся въ ея прекрасныхъ глазахъ и въ ея одухотворенномъ лицѣ, во всей ея пластичной фигурѣ.

Дѣтство М. И. протекло во Флоренціи, гдѣ она родилась. Уже 14 лѣтъ она училась пѣнію въ Консерваторіи, а вскорѣ затѣмъ ей давали уроки знаменитый профессоръ Панофка, Біанки и Карлотта Кароцци-Пукки. Будучи еще подросткомъ, М. И. выступила въ «Реквиемѣ» Верди и совсѣмъ юной дебютировала въ партіи Азучены въ «Трубадурѣ». Передъ поступленіемъ на русскую сцену М. И. съ огромнымъ успѣхомъ пѣла въ Америкѣ.

ЮБИЛЕИ.

Въ репертуарѣ юбилярши—цѣлый рядъ первыхъ оперныхъ партій: Валентина («Гугеноты»), Татьяна («Онѣгинъ»), Кармень, Лиза («Пиковая Дама»), Мими («Богема»), Дездемона («Отелло») и др.

М. И. имѣетъ званіе Солистки Его Величества.

М. А. МИХАЙЛОВА (ВАНЪ-ПУТЕРЕНЪ).

Послѣ 20-лѣтней артистической дѣятельности на Мариинской оперной сценѣ простилась въ этомъ году съ публикой М. А. Михайлова (высокое колоратурное сопрано). Родилась она въ Харьковѣ, вокальное же образованіе получала у г-жи Гренингъ-Вильде, на курсахъ Рапофъ, а затѣмъ училась въ Петербургской музыкальной школѣ и у профессоровъ Бакста въ Парижѣ и Ранцони въ Миланѣ. Голосъ артистки отличался чистотой звука и артистка легко и свободно справлялась съ колоратурой.

Дебютировала она въ 1892 г. въ Королевѣ («Гугеноты»); въ спискѣ исполненныхъ ею партій значатся: Антонида («Жизнь за Царя»), Людмила («Русланъ»), «Русалка», Церлина («Фра-Дьяволо»), Джульетта и др.

Въ началѣ девятисотыхъ годовъ М. А. ѣздила въ Чехію, а затѣмъ пѣла въ городахъ Сибири и Японіи.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА.

18 ноября праздновалось 25-тилѣтіе этого серьезно поставленнаго и хорошо ведущагося художественнаго учрежденія.

Въ годы директорства въ Консерваторіи К. Ю. Давыдова, музыкальную школу, основанную по его иниціативѣ, предполагалось сдѣлать подготовительнымъ учрежденіемъ для высшей музыкальной Академіи, но когда К. Ю. Давыдова смѣнилъ А. Г. Рубинштейнъ, мысль эта была оставлена.

Тѣмъ не менѣе, исторической очеркъ дѣятельности школы, прочитанный въ день юбилея директоромъ ея І. А. Боровка, доказалъ, что работа

эта была плодотворной, что школа дала Россіи много выдающихся музыкальных дѣятелей.

МУНЕ-СЮЛЛИ.

Во Франціи съ большой торжественностью отпраздновано сорокалѣтіе славной дѣятельности перваго трагическаго артиста douen'a Парижской Comédie Française Муна-Сюлли.

Несмотря на то, что юбиляру, родившемуся въ Боржера 27 февраля 1841 г., уже 71 годъ отъ роду, онъ сохранилъ и свой рѣдкій по красотѣ тембра, силѣ, величинѣ діапазона и по обработкѣ голосъ и свой горячій темпераментъ.

Декламация Муна-Сюлли по прежнему чаруетъ своей красотой и разнообразіемъ интонацій.

Кто помнитъ его (онъ дважды игралъ въ С.-Петербургѣ) въ «Эрнани» и «Гамлетѣ», навѣрное восхищался совершенствомъ экспрессіи и звуковой изобразительностью его фразы по адресу короля (въ «Эрнани»), уводящаго донну Соль: «Oui, je te suivrai!». Въ этомъ «suivrai» звучали и отчаяніе, и ревность, и сила, и клятва-угроза въ непрерывности преслѣдованія...

Также памятенъ и голосовой tour de force при произнесеніи монолога Гамлета „Быть, или не быть“.

Mourir!?... Dormir!?

Dormir!?... Voir des visions!...

Первое «dormir» звучало высокими нотами, безмятежной грезой, а «voir des visions» заканчивалось низкой басовой «октавой», вызывая представление о могильномъ ужасѣ.

Игра Муна-Сюлли въ «Эдипѣ», въ пьесахъ Гюго, Корнеля и Расина—игра чисто французской классической школы, съ нѣсколькими густымъ пафосомъ и нѣсколькими изысканной декламацией, но игра—стильная, красивая и производящая сильное впечатлѣніе, благодаря совершенству техники, въ которой въ полной гармоніи сочетаются величественная фи-

ЮБИЛЕИ.

гура, красивое лицо, дивный голосъ, пластичность и настоящій драматизмъ.

А. В. НЕЖДАНОВА.

А. В. Нежданова яркій примѣръ того, какъ иногда даже крупному таланту возможность проявить себя удается лишь послѣ долгихъ ожиданій.

А. В. Нежданова съ юности стремилась на сцену, всё восхищались ея голосомъ, ея художественной передачей, но... она была бѣдна и никто не помогъ ей сдѣлать первые, самые трудные шаги по артистическому пути. А. В. Неждановой долго приходилось мириться въ ранней юности съ долей учительницы, пока не нашлись друзья не на словахъ, а на дѣлѣ, и не помогли ей бросить школьную страду, переѣхать въ Москву и серьезно учиться пѣнію въ Консерваторіи у Мазетти. Въ 1902 г. А. В. блестяще окончила курсъ и блестяще-же вступила на Императорскую Московскую оперную сцену, гдѣ сразу заняла первенствующее положеніе, благодаря прекрасному голосу и рѣдкой артистичности исполненія ряда первыхъ оперныхъ партій. Несмотря на то, что нѣсколько дорогихъ лѣтъ юности были потеряны, десятилѣтіе артистической дѣятельности, которой осенью 1912 отпраздновали въ Москвѣ, А. В. все та же превосходная—пѣвица.

О. В. Ф. ПИГУЛЕВСКІЙ.

2 февраля 1912 г. исполнилось 25 лѣтъ священнослуженія при церкви Дирекции Императорскихъ театровъ и законоучительства въ Спб. Императорскомъ театральномъ училищѣ о. В. Ф. Пигулевскаго. Юбиларь надѣлъ на себя рясу, прослуживъ до 1887 г. нѣсколько лѣтъ чиновникомъ въ Министерствѣ Внутреннихъ Дѣлъ.

Будучи убѣжденнымъ, что серьезный театръ не врагъ, а союзникъ церкви, такъ какъ ведетъ къ высшимъ идеаламъ христіанской любви, правды и красоты, о. В. Ф. Пигулевскій, человекъ большой начитанности,

широкихъ и глубокихъ взглядовъ, знатокъ искусства, убѣжденія свои постоянно высказываетъ въ проповѣдяхъ по поводу радостныхъ и печальныхъ событій театральнй жизни.

О. В. Ф. интересуется общественной дѣятельностью и работаетъ въ благотворительныхъ учрежденіяхъ.

Въ артистическомъ кругу о. Пигулевскій популяренъ и любимъ.

Л. А. САКЕТТИ.

15 іюня исполнилось 35-тилѣтіе музыкально-педагогической и ученой дѣятельности профессора Спб. Консерваторіи Л. А. Сакетти. Онъ былъ ученикомъ К. Ю. Давыдова (по кл. віолончели) и Н. А. Римскаго Корсакова (по кл. теоріи композиціи). Л. А. читаетъ въ Консерваторіи лекціи по исторіи музыки; имъ изданъ рядъ историческихъ трудовъ по этой области, а также интересная историческая хрестоматія; кромѣ того, Л. А. помѣшалъ въ газетахъ и журналахъ свои музыкальные фельетоны и статьи.

П. В. САМОЙЛОВЪ.

Въ маѣ исполнилось 25 лѣтъ со дня перваго дебюта талантливаго артиста, П. В. Самойлова, сына знаменитаго В. В. Самойлова. Въ началѣ девятисотыхъ годовъ П. В. игралъ на сценѣ Александринскаго театра, но кипучая натура влекла артиста на просторъ гастролірованія по всей Россіи и онъ только въ началѣ карьеры по долгу служилъ въ труппахъ крупныхъ провинціальныхъ театровъ (Казань, Харьковъ), и быстро становится любимцемъ публики. Изъ его репертуара особенно выдаются роли: «Гамлета», Фердинанда («Коварство и любовь»), Жадова («Доходное мѣсто», Островскаго), Чацкаго («Горе отъ ума»), Хлестакова («Ревизоръ»), Освальда («Привидѣнія» Ибсена), Холмина («Блуждающіе огни»), Глумова («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго) и др.

Въ игрѣ П. В., когда имъ владѣетъ огонь вдохновенія, особенно под-

ЮБИЛЕИ.

купають искренность, теплота тона, глубокая прочувствованность и нервныя вспышки. П. В. играет красиво, изяшно, съ особымъ, ему присущимъ обаяніемъ артистическаго субъективизма и съ чувствомъ мѣры, онъ создаетъ незабываемые, художественно обрисованные образы.

М. А. СЛАВИНА.

15 мая 1912 г. исполнилось 35-тилѣтіе службы въ оперной труппѣ Спб. Императорскаго театра Солистки Его Величества М. А. Славиной, которая и теперь еще доставляетъ своимъ артистическимъ исполненіемъ эстетическое наслажденіе. Помимо искусства владѣть могучимъ низкимъ mezzo-soprano, которое позволяетъ М. А. пѣть и контральтовые партіи, артистка превосходно играетъ свои роли. Она училась пѣнію еще въ старомъ театральномъ училищѣ, у Гамьери, а потомъ занималась въ Консерваторіи у Эверарди и Ирецкой. Лучшія партіи—Ратмиръ въ «Русланѣ», Амнерисъ въ «Аидѣ», Далила, Ольга въ «Онѣгинѣ», Графиня въ «Пиковой дамѣ», Кармень и др.

М. А. извѣстна и какъ учительница, прекрасно подготовляющая къ сценической дѣятельности.

В. В. СТРѢЛЬСКАЯ.

Послѣ пятидесятилѣтняго юбилея, который до сихъ поръ бодрая, вся сверкающая комизмомъ, русскимъ бытовымъ весельемъ, любимица публики, отпраздновала въ 1907 году на торжественномъ бенефисномъ спектаклѣ въ Маріинскомъ театрѣ, незамѣтно надвинулся и 55-лѣтній юбилей, исполнившійся въ текущемъ году. Послѣ полувѣка славной дѣятельности, всякое новое пятилѣтіе имѣетъ право быть отмѣченнымъ.

В. В. Стрѣльская блистаетъ въ здравствующей намъ на радость «стаѣ славныхъ» Александринскаго театра. Она создаетъ до сихъ поръ полные жизни и истиннаго высокаго комизма, а иногда и трогательности

образы Островскаго, Гоголя, Тургенева, Потѣхина. Ея свхп, купчихи, мѣщанки, ея няни — это оживленная сочная живопись русскаго быта. Артисткѣ доступно воплощеніе и смѣха, и грусти, и веселаго задора, и покорной заботности.

К. ФЕРНИ-ДЖИРАЛЬДОНИ.

Въ 1912 г. исполнилось 60 лѣтъ вокальной и педагогической дѣятельности г-жи К. Ферни-Джиральдони, состоящей профессоромъ пѣнія въ Спб. Консерваторіи. Когда то извѣстная оперная концертная пѣвица, она нынѣ, въ виду преклоннаго возраста, занимается только преподаваніемъ. Прекрасная итальянская метода г-жи Ферни давно уже получила общее признаніе; у маститой художницы-артистки всегда масса учениковъ какъ въ Консерваторіи, такъ и берущихъ у нея частные уроки.

Н. А. ЧАЕВЪ.

Въ настоящемъ году исполнилось пятидесятилѣтіе литературной дѣятельности маститаго писателя и драматурга Н. А. Чаева, достигшаго преклоннаго возраста и въ послѣднее время недомогающаго; родился онъ въ 1824 г., въ Костромской губ., и, по окончаніи курса въ Московскомъ университетѣ, поступилъ на государственную службу; преуспѣвая на ней, Н. А. досуги свои отдавалъ тому, къ чему влекли его талантъ и любовь. Въ 1862 г. онъ напечаталъ свой капитальный научный трудъ: «Наша старина по лѣтописи и устному преданію»; перу его принадлежитъ нашумѣвшій въ свое время романъ «Подспудныя силы», а русскому театру Н. А. Чаевъ далъ рядъ красивыхъ, отличающихся проникновеніемъ въ духъ эпохи и колоритными деталями историческихъ пьесъ; «1613 годъ (избраніе Михаила Федоровича на царство)» «Дмитрій Самозванецъ». «Свекровь», «Грозный Царь Иванъ Васильевичъ», «Царь Василій Ивановичъ Шуйскій», «Князь Александръ Тверской»). Почти всѣ эти пьесы и теперь даются съ

успѣхомъ на провинціальныхъ сценахъ, а въ «Свекрови» потрясающее впечатлѣніе производила своей игрой покойная П. А. Стрететова. Послѣ кончины А. Н. Островскаго, Н. А. одно время былъ завѣдывающимъ репертуарной частью Императорскаго Московскаго Малаго театра. При немъ поставлена была пьеса Лопе-де-Вега «Звѣзда Севильи», въ переводѣ С. А. Юрьева; и Чаевъ и Юрьевъ оба на репетиціяхъ увлекались, какъ юноши, геніемъ великаго испанца и А. И. Южинъ въ своей статьѣ о постановкѣ этой пьесы съ чувствомъ умиленія вспоминаетъ двухъ старцевъ, съ на­ружностью патріарховъ, выбѣгавшихъ на званъ-сцену и показывавшихъ артистамъ, какъ надо читать горячія тирады. «1613 годъ» Чаева заново переработанъ и поидеть на Императорскихъ сценахъ въ дни юбилейныхъ спектаклей по случаю 300-лѣтія царствующаго Дома Романовыхъ

Н. Н. ФИГНЕРЪ.

8 декабря исполнилось и отпраздновано 25-тилѣтіе со дня поступления на Императорскую сцену и 30-тилѣтія со дня начала артистической дѣятельности артиста-художника Н. Н. Фигнера, долгіе годы бывшаго украшеніемъ нашей казенной оперы и несшаго почти весь репертуаръ на своихъ плечахъ.

Н. Н. Фигнеръ сталъ учиться пѣнію, будучи уже лейтенантомъ флота. Впереди рисовалась блестящая карьера, карьера наслѣдственная, по героическимъ завѣтамъ славнаго предка, знаменитаго партизана Отечественной войны Фигнера.

Но судьба рѣшила дать Фигнеру иную карьеру, тоже блестящую и славную, въ свѣтлой области искусства, театра. Онъ и здѣсь достигъ высшихъ степеней извѣстности и успѣха.

Снявъ мундиръ, Н. Н. Фигнеръ поѣхалъ учиться пѣнію въ Италію; благодаря какъ собственному таланту и художественному чутью, такъ и хорошей школѣ, онъ свой, сравнительно, небольшой теноръ развилъ и

поставилъ такъ совершенно, что звукъ этого тенора оказался достаточнымъ для большихъ театровъ и для партій, требующихъ исключительнаго драматическаго голоса. Кто видѣлъ Фигнера въ «Отелло», «Пророкъ», тотъ помнить, какое впечатлѣніе производитъ артистъ не столько мощностью звука, сколько его ясностью, четкостью и, главное, экспрессіей. Декламационно-сценическая сторона пѣнія Н. Н. Фигнера исключительна также, какъ и его драматическое дарованіе въ оперѣ.

Онъ живетъ на сценѣ, и видя и слушая его забываешь о «вампукѣ», которая имѣется въ каждой оперѣ.

Послѣ Италіи, гдѣ онъ дѣлалъ свои первые шаги, Н. Н. Фигнеръ пѣлъ въ Америкѣ; тамъ о немъ сразу заговорили и его выступленія сопровождались бурными проявленіями энтузіазма публики. Въ Италіи онъ познакомился съ первой своей женою, г-жей Медеей-Фигнеръ, также юбиляршей 1912 года; она была превосходной партнершей молодому тенору, и въ 1877 году рѣдко одаренная чета дебютировала съ триумфомъ въ «Гугенотахъ» и «Аидѣ» на сценѣ С.-Петербургскаго Маріинскаго театра.

Н. Н. Фигнеръ, удостоенный черезъ нѣсколько лѣтъ своей службы званія Солиста Его Величества, появлялся въ самыхъ разнообразныхъ партіяхъ, какъ героическихъ, такъ и лирическихъ (Ленскій, Максъ въ «Мартѣ», Синодалъ, Фра-Дьяволо, Альмавива). Изъ сильно драматическихъ партій назовемъ, кромѣ «Пророка», Отелло, Рауля, Радамеса, партіи Фауста, Каніо въ «Паяцахъ», Хозе въ «Карменъ», Германа въ «Пиковой Дамѣ», Дубровскаго, Опричника, Ромео и др. Любимцемъ публики онъ сдѣлался со дня дебюта и остался любимцемъ до дня ухода съ Императорской сцены нѣсколько лѣтъ тому назадъ.

Впослѣдствіи Н. Н. Фигнеръ нашель себѣ новое дѣло; онъ сталъ Директоромъ большого опернаго дѣла въ Народномъ Домѣ Императора Николая II, гдѣ въ новомъ грандіозномъ зрительномъ залѣ Его Высочества Принца Александра Петровича Ольденбургскаго и былъ торжественно отпразднованъ 25-лѣтній юбилей его артистической дѣятельности.

А. И. ЮЖИНЪ (КНЯЗЬ СУМБАТОВЪ).

Артисты-товарищи и любители театра чествовали въ этомъ году выдающагося артиста и драматурга А. И. Южина по случаю исполнившагося въ ноябрѣ 1911 г. 30-лѣтія его сценической дѣятельности. Впервые профессиональнымъ актеромъ А. И. выступилъ въ ноябрѣ 1881 г. по окончаніи университетскаго курса, въ роли Урѣэля Акосты въ Пушкинскомъ театрѣ А. А. Бренко въ Москвѣ. Ранѣе онъ уже выступалъ на сценѣ сначала въ гимнастическомъ спектаклѣ, потомъ студентомъ, въ качествѣ любителя, на Петербургскихъ клубныхъ сценахъ.

А. И. принадлежащій къ аристократическому грузинскому роду, родился 4 сентября 1857 г. въ Тульской губерніи и съ отроческихъ лѣтъ бредилъ уже театромъ.

Сыгравъ у Бренко съ успѣхомъ рядъ героическихъ ролей (Василія въ «Каширской старинѣ» онъ игралъ съ особымъ успѣхомъ), въ 1882 г. А. И. былъ принятъ въ труппу Императорскаго Московскаго Малаго театра и сразу занялъ тамъ положеніе премьера. Онъ неустанно работалъ надъ собою и игра его становилась все болѣе и болѣе детально отдѣланной.

Въ репертуарѣ Южина—чуть не весь классическій циклъ первыхъ ролей.

И публика и пресса относились къ нему восторженно, цѣня въ немъ не только дарованіе, но интеллигентность и тщательную работу надъ ролями.

Подобно Сальвини, Южинъ не перестаетъ трудиться надъ все большимъ усовершенствованіемъ старыхъ, давно уже впервые сыгранныхъ имъ классическихъ образовъ.

Изъ ролей, особенно тщательно разработанныхъ Южинымъ, надо указать на роли «злодѣевъ»: Яго (въ послѣднее время артистъ перешелъ на роль Отелло) и Ричарда. Здѣсь гримъ, общій тонъ, каждая деталь, каждый жестъ, позы, мимика, все изумительно характерно и ясно.

Какъ драматургъ, А. И. далъ сценѣ рядъ эффектныхъ пьесъ: «Соколы

и вороны», «Листья шелестятъ», «Мужъ знаменитости», «Арказановы», «Цѣпи», «Царь Іоаннъ IV», «Старый закалъ», «Джентльменъ», «Закать», «Ирининская община», «Измѣна» и др.

Л. Г. ЯКОВЛЕВЪ.

Трогательно было чествованіе въ мартѣ 1912 г., на маленькой сценѣ курсовъ Г. Я. Заславскаго, уже нѣсколько лѣтъ какъ ушедшаго съ Императорской Маринской оперной сцены талантливаго пѣвца-баритона Л. Г. Яковлева, который вынужденъ былъ покинуть любимое искусство, послѣ серьезной болѣзни, отразившейся на его голосѣ.

И въ день чествованія, собравшаго много вѣрныхъ поклонниковъ и друзей артиста, нервный подъемъ помогъ Л. Г. Яковлеву въ «Евгеніи Онѣгинѣ» проявить тонкую сценическую игру и рѣдкую выразительность передачи.

Л. Г. Яковлевъ почти не выступаетъ теперь на сценѣ, занимаясь вокально-педагогической дѣятельностью. Изъ его партій лучшими считались: Валентинъ («Фаустъ»), Неверъ («Гугеноты»), Онѣгинъ, Торреадоръ («Кармень»), Демонъ

НЕКРОЛОГИ.

(1911—1912).

К. В. БРАВИЧЪ,

13 ноября скончался въ Москвѣ, послѣ операциі рака желудка, артистъ К. В. Бравичъ, два года тому назадъ принятый въ труппу Императорскаго Московскаго Малаго Театра и сразу занявшій въ ней видное положеніе послѣ выступленія въ рядѣ крупныхъ ролей (Цезарь въ пьесѣ Шоу «Цезарь и Клеопатра», докторъ Ранкъ въ «Норѣ» и др.). Въ минувшемъ году покойный К. В. перешелъ въ труппу Московскаго Художественнаго театра и готовился играть мольеровскаго «Тартюфа», но быстро развившаяся болѣзнь не дала ему возможности работать. Большая часть карьеры К. В. прошла въ Петербургѣ. Появившись впервые на лѣтней сценѣ озерковскаго театра одновременно съ В. Ф. Коммиссаржевской, К. В. сразу былъ замѣченъ, какъ выдающійся исполнитель ролей резонерскаго и характернаго амплуа и вскорѣ приглашенъ былъ А. С. Суворинымъ въ труппу открывшагося тогда Малаго театра (Литературно-Художественнаго Общества), гдѣ и служилъ нѣсколько лѣтъ подрядъ. Когда В. Ф. Коммиссаржевская основала свой театръ, К. В. Бравичъ явился не только однимъ изъ главныхъ артистовъ труппы, но и вліятельнымъ членомъ дирекціи театра, послѣ прекращенія дѣятельности котораго и уѣхалъ въ Москву.

Родился К. В. въ 1857 г., въ Вильнѣ, кончилъ курсъ въ землемѣрномъ училищѣ со званіемъ таксатора, но недолго работалъ по этой спеціальности и, увлеченный призваніемъ, пошелъ на сцену; не сразу улынулась она ему и въ началѣ карьеры онъ игралъ маленькія роли, даже суфлировалъ.

Покойный былъ интеллигентнымъ актеромъ, не замкнулся въ одной только сферѣ театра, а живо интересовался общественной жизнью, литературой и наукой; въ его сценической игрѣ всегда было чувство мѣры и, тамъ гдѣ это требовалось, особое изящество и гармоничность, чему содѣйствовалъ и красивый голосъ артиста.

А. П. БОРОДИНЪ.

Въ февралѣ 1912 г. исполнилось 25 лѣтъ со дня кончины талантливаго композитора и профессора химіи А. П. Бородина, одного изъ столповъ славной «кучки», членами которой были Мусоргскій, Балакиревъ, Кюи и др., а апологетами—Бѣляевъ и Стасовъ. Бородинъ удѣлялъ музыкѣ лишь досуги свои отъ науки и потому часто не завершалъ своихъ прекрасныхъ замысловъ. Его лучшее произведеніе—опера «Князь Игорь», на либретто В. В. Стасова, благоговѣйно закончено друзьями А. П. Римскимъ-Корсаковымъ и Глазуновымъ. Учился музыкѣ Бородинъ у М. Р. Щиглева и М. А. Балакирева; много написано Бородинымъ симфоническихъ вещей (популярна колоритная картина—«Въ средней Азіи») и романсовъ.

А. Н. ВЕРСТОВСКІЙ.

17 ноября 1912 г. минуло 50 лѣтъ со дня кончины композитора, создавашаго первыя русскія народныя оперы—«Вадимъ», «Аскольдова могила», «Тоска по родинѣ», «Чурова долина» и «Громобой».

Родился А. Н. Верстовскій въ 1799 г., въ помѣщицкѣй усадьбѣ Тамбовской губерніи, принадлежавшей его отцу. Онъ учился музыкѣ у Фильда и еще юношей выступалъ на великосвѣтскихъ концертахъ, какъ піанистъ; тогда же началъ онъ сочинять романсы и музыку къ водевилямъ. Въ числѣ первыхъ романсовъ «Черная шаль» завоевалъ себѣ громкую популярность и является типичнымъ образцомъ тогдашняго музыкальнаго сентиментализма.

Первая опера Верстовскаго «Пань Твардовскій», либретто Загоскина, на сюжетъ эффектной польской легенды, поставлена была въ Москвѣ въ 1828 г. и имѣла большой успѣхъ; одинъ изъ ея хоровъ «Мы живемъ среди полей» сталъ издавна пѣться цыганами; вся опера проникнута романтизмомъ и носитъ слѣды увлеченія Веберомъ. «Вадимъ», либретто

Шевырева, поставленъ былъ въ 1832 г. и понравился менѣе перваго произведенія А. Н., слѣдующая же опера «Аскольдова могила», на загоскинской сюжетъ, принесла Верстовскому настоящую славу. Почувствовалось въ музыкѣ оперы свое, родное, зазвучали умѣло использованныя народныя мелодіи. Верстовскій явился предшественникомъ Глинки, проторившимъ для послѣдняго невѣдомую дотолѣ дорогу къ использованію великихъ красотъ народнаго музыкальнаго творчества. При всей примитивности гармонизаціи и оркестровки, при наивности фактуры, въ устарѣлой теперь оперѣ все-же красивы отдѣльные вокальные номера: хоръ «Гой ты Днѣпръ», арія Невзвѣстнаго—«Встарину живали дѣды», пѣсни Торопки «Ужъ какъ вѣтъ вѣтерокъ», «Близко города Славянска» и «Заходили чарочки». Эти мелодіи сдѣлались народными пѣснями, подобно стихотворнымъ пѣснямъ Кольцова. Правда, въ «Аскольдовой могилѣ» встрѣчаются мѣста, въ которыхъ слышатся отзвуки современныхъ итальянскихъ и нѣмецкихъ оперныхъ мотивовъ, но все же эта опера Верстовскаго начала новую эру русской музыки.

Въ 1859 г. Верстовскій былъ назначенъ управляющимъ конторой Московскихъ Императорскихъ театровъ и умеръ въ 1862 г. въ этой должности.

Въ 1827—1828 гг. онъ издавалъ «Музыкальный альбомъ»—первый опытъ русскаго музыкальнаго журнала.

Ф. И. ГУЩИНЪ.

Въ апрѣлѣ 1912 г. скончался въ Кіевѣ Ф. И. Гущинъ, извѣстный профессоръ пѣнія, одно время преподававшій декламацию, исправлявшій дикцію и ставившій голоса по особому, имъ изобрѣтенному, методу на Императорскихъ Спб. драматическихъ курсахъ; этотъ методъ позже заимствовали у Гущина другіе преподаватели различныхъ драматическихъ курсовъ, но самому Гущину не повезло; съ плеча, не потрудившись даже

ознакомиться съ его системой, газеты начали высмѣивать Гущина; ученики, вѣрящіе только въ авторитетныя имена, также огорчали учителя своимъ нежеланіемъ продѣлывать «голосовую гимнастику»; въ результатѣ Ф. И. ушелъ изъ состава преподавателей Императорскихъ курсовъ и по-прежнему специализировался исключительно на урокахъ пѣнія, получивъ извѣстность въ этой области.

В. П. ДАЛМАТОВЪ.

14 февраля скончался одинъ изъ могоканъ Александринскаго театра, В. П. Далматовъ.

Только послѣ его кончины стало мучительно яснымъ, какую потерю понесла сцена. При жизни Далматова оцѣнивали недостаточно; несмотря на признаніе его права считаться въ «стаѣ славныхъ» Александринской труппы, многіе указывали на неудачное исполненіе Далматовымъ ролей героическаго репертуара, на недостатки его дикціи, на устарѣлость школы его сценической игры.

И такія осужденія усваивались, къ сожалѣнію, частью публики. Но кто видѣлъ Далматова въ лучшихъ его роляхъ фатовъ, хлыщей, крупныхъ и мелкихъ хищниковъ, людей опустившихся, а также въ характерныхъ роляхъ, роляхъ «помпадуровъ», селадоновъ, старыхъ бюрократовъ и баръ-аристократовъ, тѣ уже становились вѣрными и неизмѣнными поклонниками артиста и снисходительно смотрѣли на его напрасныя попытки играть Гамлета, Лира, а въ молодости Чацкаго и вообще драматическихъ героевъ. Попытки эти, однако, были вполнѣ понятны.

Далматовъ былъ высокъ, строенъ, красивъ, у него былъ звучный голосъ, былъ несомнѣнный темпераментъ. Чего бы, казалось еще! Но обидно мѣшала успѣху въ этихъ роляхъ своеобразная фатовская дикція артиста, которая исчезала, когда Далматовъ игралъ характерныхъ стариковъ и изображалъ комическія и драматическія, но безъ элемента пафоса, фигуры; мѣшало Далматову въ роляхъ героевъ отсутствіе мѣры при пе-

редачѣ сильно драматическихъ положеній, рѣчь артиста дѣлалась невнятной и онъ лишился способности, увлекаясь страстнымъ порывомъ, управлять интонаціями, даже удареніями. Это было нѣчто стихійное, иногда даже производившее извѣстное впечатлѣніе, но въ игрѣ отсутствовали нюансы, переходы; словно буря чрезмѣрнаго внутренняго возбужденія захлестывала артиста, онъ уже не владѣлъ своими сценическими средствами и его игра казалась рѣзкой и напыщенной; самъ артистъ весь трепеталъ, но, увы, трепеть этотъ не передавался публикѣ.

Роковымъ несчастьемъ Далматова была эта особенность его артистическаго «я».

Но за то какія художественныя созданія давалъ Далматовъ въ Хлестаковѣ, Миловидовѣ, Ноздревѣ, Телятевѣ, Меричѣ, Кречинскомѣ, Городулинѣ, Мармеладовѣ, Князѣ (въ «Дѣлѣ» Сухова-Кобылина), Агишинѣ, Графѣ («Провинціалка»), Ракитинѣ («Мѣсяць въ деревнѣ»), Ашанинѣ («Ольга Ранцева»), Дульчинѣ («Послѣдняя жертва»).

Всѣ роли Далматовъ отдѣлывалъ съ большой опредѣленностью мельчайшихъ деталей и давалъ образу всегда яркую стильность (его Ракитинъ—поэма романтизма 40-хъ годовъ). Торжествомъ Далматова были роли, съ одной стороны, «плѣнительныхъ» пошляковъ, а съ другой, «обольстительныхъ» милыхъ повѣсь, а также роли скептиковъ и людей, смотрящихъ на жизнь съ печальной ироніей. Въ его талантѣ искрился своеобразный комизмъ, въ его игрѣ было много веселья и настроенія ролей безпечальныхъ, беззаботныхъ весельчаковъ передавались имъ идеально.

Далматовъ боготворилъ театръ и служилъ ему благоговѣйно. Лѣтомъ онъ рѣдко игралъ, а жилъ уединенно на своей дачѣ, много читалъ, изучалъ роли... Онъ не уставалъ громко осуждать все, что пятнаеть театръ и актера, закулисныя гнусности, интриги. Въ жизни Далматовъ былъ олицетвореніемъ благородства, но по странной ироніи судьбы дарованіе его на сценѣ выражалось въ олицетвореніи, большею частью, какъ разъ противоположныхъ людскихъ чертъ. И Далматовъ постоянно стремился, послѣ изображенія подлости Меричей, Дульчиныхъ, Агишиныхъ, отдохнуть на

НЕКРОЛОГИ.

величіи Лира, Вильгельма Телля... И, увы, здѣсь то и оказывался не на высотѣ...

Далматовъ великолѣпно гримировался, отлично носилъ костюмъ.

Началь свою театральную карьеру Далматовъ еще подросткомъ, скинулся по провинціи, терпѣлъ нерѣдко нужду. Выдвинулся онъ впервые въ Москвѣ, сначала на сценѣ выставочнаго Общедоступнаго театра (конецъ 70-хъ годовъ), а затѣмъ въ «Пушкинскомъ» театрѣ г-жи Бренко и у Корша. Въ 1884 г. Далматовъ дебютировалъ на Александринской сценѣ ролями Хлестакова, Кречинскаго и Незнамова. Въ 1895 г. уходилъ со службы, игралъ опять въ провинціи, а затѣмъ въ театрѣ Суворина, но вскорѣ вернулся на казенную сцену.

Перу покойнаго принадлежать нѣсколько пьесъ (изъ нихъ «Облава» шла въ Александринскомъ театрѣ), а также рядъ живыхъ разсказовъ и очерковъ изъ театральнаго быта.

Ш. ДЕЛОРМЪ.

21 Декабря скончался въ Парижѣ 60 лѣтъ отъ роду б. артистъ французской труппы Императорскаго Михайловскаго театра Ш. Делормъ, въ прошломъ году отпраздновавшій въ пьесѣ «La petite chocolatière» 25-ти лѣтній юбилей своей сценической дѣятельности въ Россіи и простившійся съ Петербургомъ; впрочемъ и въ Парижѣ покойный продолжалъ свою службу для Михайловскаго театра, въ качествѣ завѣдывающаго его репертуаромъ, корреспондента и агента по ангажементу артистовъ. Онъ сумѣлъ въ нынѣшнемъ году пригласить въ труппу Михайловскаго театра такія крупныя артистическія силы, какъ г-жи Сюзаннъ Ментъ, Бетти Доссмонъ, г.г. Бруэттъ, Казались, Мора и др. и организовать гастроль блестящаго артиста Comédie Française, г. де-Фероди.

Ш. Делормъ началъ свою дѣятельность у насъ и игралъ вмѣстѣ съ Гитри, Вальбелемъ, Андриэ, Иттмансомъ, Лортеромъ, Линой Ментъ (мать

г-жи Сюзанны Ментъ), Брендо, Дарвилль, Томасень, Бланшъ и Алисъ Бернарь. При несравненномъ Андриэ игра г. Делорма, выступавшаго въ роляхъ того-же амплу (молодыхъ комиковъ, пшюттовъ, веселыхъ резонеровъ, юныхъ и старыхъ *gammlis roles de caractère*), конечно, теряла; у Делорма было больше отдѣлки, чѣмъ непосредственнаго комизма и юмора, но мало-по-малу г. Делормъ выдвигался и занялъ, по заслугамъ, видное положеніе въ труппѣ.

Изъ его ролей памятна роль негодя Лантье, въ «Assommoir», Зола, роль адвокатовъ «Durand et Durand» и другія.

II. ЖЕРВЕ.

24 февраля французская труппа Михайловскаго театра потеряла своего бібліотекаря и суфлера, Пьера Жерве, начавшаго у насъ свою карьеру сначала на сценѣ стараго петербургскаго «Буффа», въ качествѣ куплетиста, а затѣмъ перешедшаго на французскую казенную сцену, гдѣ онъ прослужилъ 31 годъ, играя маленькія роли и помогая режиссурѣ.

A. A. КАРАТЫГИНА.

Скончавшаяся въ августѣ 1912 г., въ Перкіярви близъ С.-Петербурга, артистка А. А. Каратыгина родилась въ 1831 г.; окончивъ курсъ въ Смольновъ институтѣ, не бывши въ театральной школѣ, въ 1851 г. она дебютировала на сценѣ Александринскаго театра въ комедіи Грибоѣдова «Молодые супруги»; покойная была родной племянницей соперника Мочалова В. А. Каратыгина. На сценѣ она играла рядъ ролей амплу *injénue dramatique* (Парашу-Сибирячку Полевого, Оленьку въ «Благородномъ театрѣ»); ей не удалось выдвинуться, мало по малу она перешла на вторяя роли и, выслуживъ маленькую пенсію, тихо доживала свои дни.

А. А. КОЛАКОВСКІЙ.

15 сентября, на 56 году жизни, внезапно скончался профессор Спб. Консерваторіи по классу скрипки и бывший солистъ балетнаго оркестра Императорскаго Московскаго Большаго театра А. А. Колаковскій, одинъ изъ наиболѣе выдающихся учениковъ Л. С. Ауэра. Онъ много концертировалъ въ Россіи и за границей.

А. И. КОСОРОТОВЪ.

13 апрѣля 1912 г. покончилъ жизнь самоубійствомъ интереснѣйшій человѣкъ и писатель съ несомнѣннымъ дарованіемъ. Въ жизни это былъ милый, общительный и доброжелательный человѣкъ, а какъ писатель онъ сознавалъ свое призваніе священнымъ и великимъ, всегда былъ неудовлетворенъ своими произведеніями и стремился къ идеалу, чуждаго заурядности и затрагивающаго область вопросовъ духа, возвышенной психологіи, міровыхъ задачъ.

Косоротовъ сознавалъ, что боленъ неизлѣчимою болѣзнью легкихъ и горла, и когда убѣдился, что началось разложеніе заживо, добровольно ушелъ изъ этой жизни, вѣря въ лучшую жизнь «тамъ».

А. И. умеръ 43 лѣтъ. Съ юности мечталъ онъ о литературной стезѣ, но долго суждено ему было заниматься сухой газетной работой; потомъ въ «Новомъ Времени» и въ «Руси» сталъ онъ писать о живописи, о театрѣ и обратилъ на себя вниманіе свѣжестью и глубиною взглядовъ, вѣрнымъ чутьемъ.

Когда же въ театрѣ Коммиссаржевской поставлена была первая пьеса А. И. «Весенній потокъ», онъ сразу былъ признанъ даровитымъ драматургомъ. Въ пьесѣ затронуты острые вопросы объ условности ходячей морали, о борьбѣ свѣтлаго духа съ больнымъ тѣломъ, о правѣ свободнаго чувства; Косоротовъ, въ захватывающей драмѣ освѣщаетъ намъ рядъ тяжелыхъ жизненныхъ коллизій. Пьеса эта имѣла во всей Россіи рѣдкій успѣхъ.

Широко задумана, но какъ бы недовершена, въ виду непосильности замысла, трагедія А. И. «Коринфское чудо», проникнутая мистическимъ настроеніемъ. Также лучше по мысли, чѣмъ по выполненію, хотя мѣстами и сверкаетъ талантливыми блестками, послѣдняя пьеса А. И. «Мечта любви», на тему о томъ, что жизненная пошлость всегда затопчетъ мечту, и самое большее—дать этой мечтѣ лишь краткія минуты торжества. чтобы затѣмъ еще болѣе жестоко надругаться надъ соперницей.

Н. В. ЛИСЕНКО.

27 октября 1912 г. скончался въ Кіевѣ извѣстный малороссійскій композиторъ Н. В. Лисенко, въ сочиненіяхъ котораго всегда звучали мелодіи его родной Украины. Родился Н. В. 1 марта 1864 г. въ Полтавѣ. Еще студентомъ сталъ онъ писать музыку на народные сюжеты, вдохновляясь народными пѣснями; онъ издалъ рядъ сборниковъ этихъ пѣсенъ, инструментовавъ ихъ во время занятій своихъ по теоріи музыки и композиціи въ Лейпцигѣ, куда Лисенко отправился по окончаніи Кіевского университета; занимался онъ оркестровкой и у Римскаго-Корсакова. Постоянно жилъ покойный въ Кіевѣ, откуда ѣздилъ по всей Украинѣ и Галичинѣ, гдѣ пользовался огромной популярностью, какъ первый серьезный мѣстный композиторъ. Въ 1903 г. вся Малороссія торжественно отпраздновала его юбилей въ Кіевѣ. Изъ произведеній Лисенко наиболѣе выдаются оперы: «Тарасъ Бульба», «Різдвяна ничъ» («Ночь передъ Рождествомъ»), «Утоплена» и «Черноморці»; изъ его небольшихъ композицій извѣстны пѣсни на слова Шевченко. Лисенко всю жизнь свою посвятилъ пропагандѣ мелодій родного малороссійскаго края; въ Кіевѣ основаны имъ Музыкально-драматическая школа и филармоническо-симфоническое общество «Кіевскій баянъ».

Е. А. МАКАРОВА-ЮНЕВА.

Когда въ девяностыхъ годахъ на сценѣ Александринскаго театра впервые поставлена была «Власть тьмы» гр. Л. Н. Толстого, въ роли Анютки обратила на себя вниманіе малолѣтняя воспитанница балетныхъ классовъ Спб. Императорскаго Театральнаго училища. Это была Е. А. Макарова-Юнева, дочь извѣстнаго артиста частныхъ сценъ, рассказчика, куплетиста и даровитаго исполнителя русскихъ народныхъ, преимущественно комическихъ пѣсень А. Ф. Макарова-Юнева. Но на драматическую сцену Е. А., къ сожалѣнію, не пошла, хотя имѣла несомнѣнныя къ тому способности, проявленныя еще въ дѣтскомъ возрастѣ, а кончила курсъ по балетному классу и затѣмъ поступила въ балетную труппу, удовольствовавшись весьма скромнымъ положеніемъ въ послѣдней. Скончалась Е. А. 12 мая въ Ялтѣ, скоропостижно, въ молодыхъ еще лѣтахъ.

Ж. Э. МАССЕНЭ.

Жюль-Эмиль Массенэ, популярный и плодovitый французскій композиторъ, скончался 31 іюля т. г.; 70-ти лѣтній старикъ (родился Массенэ 12 мая 1842 г.), онъ молодился и сохранялъ элегантную и бодрую осанку, изящный *exterieur*, что соотвѣтствовало и его изящнымъ, носившимъ болѣе внѣшне, чѣмъ внутренно, печать салоннаго жанра, композиціямъ, лирическимъ по преимуществу. У Массенэ всегда проявляется вкусъ, иногда чувство, но чаще теплое, чѣмъ горячее. Его репертуарныя оперы «Манонъ» и «Таисъ» грѣшатъ слащавостью, хотя мелодичны и нравятся публикѣ, романсы его эффектны и общедоступны. Менѣе популярна его библейская музыкальная драма «Марія Магдалина», мистеріи «Дѣва», «Ева», оперы «Король Лагорскій», «Эсклармонда», «Вертеръ», «Иродіада», «Донъ-Кихоть», въ которомъ такой успѣхъ имѣеть Ѳ. И. Шаляпинъ. Массенэ выступалъ и какъ дирижеръ и еще молодымъ человѣкомъ концертнровалъ по Россіи съ болышимъ успѣхомъ. Онъ оставилъ свои мемуары, печатавшіеся еще

при жизни Массенэ въ «Echo de Paris», а послѣ смерти вышедшіе отдѣльной книгой.

Массенэ можетъ служить образцомъ трудоспособности; онъ писалъ неустанно, быстро и много; работалъ онъ съ четырехъ часовъ утра и вель всегда правильный образъ жизни, ложась въ постель въ 10 часовъ вечера.

Л. А. МЕЙ

16 мая т. г. исполнилось 50 лѣтъ со дня кончины въ 1862 г. крупнаго, своеобразнаго и обладавшаго чисто народнымъ, чисто русскимъ талантомъ поэта и драматурга, Льва Александровича Мея, родившагося 13 февраля 1822 г., въ Москвѣ.

Помимо красивыхъ, изобилующихъ пластичными образами стихотвореній, помимо жизненныхъ бытовыхъ разсказовъ, Мей написалъ три драмы на темы изъ русской исторіи: «Царская невѣста» и «Псковитянка» и одну изъ жизни древняго Рима—«Сервилія»; Мей въ «Псковитянкѣ» далъ пьесу захватывающей сценичности, пьесу послѣ Пушкинскаго «Бориса Годунова» явившуюся новымъ словомъ въ театрѣ.

Эта яркая драма, написанная Меевскимъ чеканнымъ стихомъ, изобилующимъ мелодичными звуками образной русской рѣчи, также какъ и другая прекрасная драма Мея—«Царская невѣста», появились ранѣе трилогіи гр. А. К. Толстого, историческихъ драмъ Н. А. Чаева, А. Н. Островскаго, Д. В. Аверкіева. Мей проложилъ всѣмъ имъ дорогу, и не одно драматическое положеніе, не одинъ женскій характерный образъ позднѣйшихъ историческихъ пьесъ навѣяны «Псковитянкой» и «Царской невѣстой».

Въ послѣдней пьесѣ, являющейся художественной и психологически вѣроятной разгадкой тайны трагическаго конца несчастной Мары Собакиной, Мей съ большимъ знаніемъ русскаго быта и русской души противопоставилъ два типа, запечатлѣнные въ русской пѣснѣ: типъ женщины, беззавѣтно любящей, тихой скромной и покорно несущей жизненные невз-

годы и удары, и типъ, олицетворяющій вольную волюшку женскую, страсть кипучую, ревность жестокою. Въ «Псковитянкѣ» Мей вывелъ на сцену народъ, вѣче Новгородское, шумное, бурливое, загорающееся, въ лицѣ своей удалой молодой вольницы, жаждой отстоять свою свободу. Сумѣлъ Мей, со свойственной ему мягкостью, показать свѣтлые проблески души озлобленнаго съ дѣтства царя Іоанна Грознаго, показать его поэтическіе и человѣчные порывы.

Мей былъ тонкимъ знатокомъ и мастеромъ русской рѣчи, чувствовалъ всѣ нѣжнѣйшіе оттѣнки русскаго языка, и его, поистинѣ, справедливо назвать русскимъ баяномъ, гусли котораго звенѣли чарующимъ звономъ. Поэтъ Божіей милостью, Мей, чуждался «направленства». Онъ не подчинялъ своего свободнаго духа ни славянофильству, ни гражданской скорби шестидесятниковъ, отдавая должное чистымъ, благороднымъ представителямъ обоихъ лагерей и имѣя друзей и тамъ и здѣсь. Идеалы его поэта были свѣтлы; онъ страстно призывалъ русскую пѣсню «на волю» и, пользуясь поэзіей русскаго былиннаго и пѣсеннаго эпоса, далъ рядъ проникнутыхъ народнымъ духомъ стихотвореній. Особо надо отмѣтить его образцовую, колоритную поэму «Отойди отъ меня сатана».

С. Ф. ПОЛЬ.

Еще совсѣмъ молодымъ сошелъ въ могилу въ августѣ 1912 г. этотъ даровитый артистъ, обладавшій красивой внѣшностью и врожденнымъ изяществомъ; въ началѣ девятисотыхъ годовъ онъ, послѣ окончанія курса драматическаго искусства въ Московскомъ Филармоническомъ училищѣ, сразу завоевалъ себѣ имя въ провинціи на роляхъ молодыхъ героевъ; его пригласили въ Императорскій Малый театръ въ Москвѣ, гдѣ онъ съ успѣхомъ выступилъ въ «Снѣгурочкѣ» Островскаго, въ роли Мизгиря. Потомъ онъ служилъ на югѣ, въ Новочеркасскѣ и др. городахъ. Но блестящая карьера его быстро закончилась, развилась острая неврастенія, съ тяже-

лыми припадками; играть было трудно; С. Ф. Поль послѣднее время жить на покоѣ и умеръ отъ кровоизліянія въ мозгу.

ПЛАВИЛЬЩИКОВЪ, ПЕТРЪ АЛЕКСѢВИЧЪ.

† 18-го октября 1812 года.

(Ко дню столѣтія со дня его смерти).

Въ настоящее время, когда образовательный цензъ сценическихъ дѣятелей значительно повысился и служеніе сценическому искусству столь-же почетно, какъ и государственная служба или служеніе наукъ, актеръ-литераторъ, актеръ-драматургъ—не исключительное явленіе. Не то было сто лѣтъ тому назадъ, въ эпоху крѣпостничества, когда привилегированное сословіе считало для себя позорнымъ служить на сценѣ. И актеръ, въ большинствѣ случаевъ, являлся полуграмотнымъ, или даже совсѣмъ безграмотнымъ крѣпостнымъ, зачастую учившимъ роль съ голоса. Образованныхъ актеровъ тогда почти совсѣмъ не было. Они являлись, какъ рѣдкое и счастливое исключеніе. Къ числу такихъ счастливыхъ исключеній и принадлежалъ Петръ Алексѣвичъ Плавильщиковъ, который въ одно и то же время былъ и высоко талантливымъ актеромъ, опытнымъ педагогомъ, и незауряднымъ драматургомъ.

Плавильщиковъ, по происхожденію купецъ, родился въ Москвѣ 24 марта 1760 года. На девятомъ году родители отдали его въ гимназію. Пройдя успѣшно гимназическій курсъ, въ 1776 году онъ поступилъ въ Московскій университетъ, гдѣ и слушалъ лекціи въ то время извѣстныхъ профессоровъ: у Шадена — нравственную философію, у Роста — физику и чистую математику, у Чеботарева—исторію. Оновременно съ нимъ въ университетѣ слушалъ лекціи и П. И. Страховъ, впоследствии, небезызвѣстный профессоръ. вмѣстѣ съ нимъ Плавильщиковъ занимался литературой, читалъ Сумарокова, Княжнина и, выгадывая изъ своихъ скромныхъ средствъ гроши, посѣщалъ театр. У него обнаружилась декламаторская способ-

ность, что и дало ему возможность принимать участіе въ студенческихъ спектакляхъ, устраиваемыхъ въ университетѣ. Тутъ въ немъ проявился несомнѣнный сценическій талантъ. Въ 1770 году, по выходѣ изъ университета, Плавильщиковъ надумалъ поступить на сцену. Но прежде чѣмъ окончательно принять это рѣшеніе, онъ попробовалъ заняться педагогіей. И въ этой области проявилъ онъ дарованіе. Преподавая исторію, онъ примѣнялъ методъ нагляднаго обученія. Для этой цѣли по стѣнамъ классной комнаты онъ развѣшивалъ портреты русскихъ царей, «дабы дитя, смотря на каждого изъ нихъ, рассказало мнѣ и его дѣла», говорилъ онъ въ послѣдствіи. Занятія педагогіей не могли дать ему матеріальнаго обезпеченія (трудъ этотъ въ то время вознаграждался очень дешево), почему онъ и примѣнялъ педагогію на актерскую службу. Но учительство онъ никогда не бросалъ вполнѣ. Уже занявъ видное положеніе на сценѣ, онъ продолжалъ преподавать въ Академіи Художествъ и въ 1-мъ Кадетскомъ корпусѣ русскую словесность «по собственному своему начертанію». Впрочемъ, дѣятельность эта была побочною. Съ 1779 года, поступивъ на сцену, онъ всецѣло посвятилъ себя сценическому искусству и литературѣ. Первые дебюты его состоялись на Петербургской Придворной сценѣ, въ трагедіяхъ любимыхъ имъ драматурговъ, Сумарокова и Княжнина, въ роляхъ Хорева и Секста въ «Титовомъ милосердіи». 8 мая 1779 года Плавильщиковъ былъ зачисленъ въ драматическую труппу, въ которой въ то время «въ должности первыхъ ролей былъ И. А. Дмитревскій, творецъ театральнаго искусства въ Россіи». Дмитревскій имѣлъ громадное вліяніе на развитіе таланта Плавильщикова. Когда послѣдній увидѣлъ «сего соперника Росцѣвъ и Гарриковъ» на сценѣ, то эффектная, обдуманная игра русскаго Лекена такъ глубоко запечатлѣлась въ памяти юнаго, начинающаго актера, что слѣды ея навсегда остались въ его собственномъ творчествѣ. И Дмитревскій со своей стороны зоркимъ глазомъ опытнаго художника предугадалъ въ Плавильщиковѣ большой талантъ.

Репертуаръ Плавильщикова былъ обширенъ. Отъ Тараса Скотинина онъ доходилъ до Короля Лира и Эдипа. Послѣднія двѣ роли были его торжествомъ.

Внѣшность Плавильщикова была необыкновенно сценична. Стройная, мужественная фигура красиво выдѣлялась на сценѣ. «Мпловидное» лицо съ голубыми глазами придавало ему особенную привлекательность. Голосъ онъ имѣлъ звучный и, вмѣстѣ съ тѣмъ, мягкій. До насъ дошло нѣсколько критическихъ замѣтокъ о характерѣ его творчества. Біографъ Плавильщикова М. Н. Макаровъ даетъ такую оцѣнку его таланту: «Постигая законы мимики, артистъ нашъ измѣнялся въ лицѣ всегда кстати, игралъ глазами, владѣлъ искусственно голосомъ, но въ послѣдніе годы жизни, въ голосѣ его господствовало иногда нестерпимое излишество, онъ вскрикивалъ тамъ, гдѣ требовалось слово тихое, а иногда и самое лицо его измѣнялось въ ту минуту, когда оно должно было оставаться спокойнымъ». На этотъ же недостатокъ указывалъ Плавильщику и современный театралъ критикъ въ «Вѣстникѣ Европы» Ф. Ф. Кокоскинъ. По словамъ С. Н. Глинки, Плавильщиковъ былъ рѣшительно сколокъ съ знаменитаго французскаго трагика Барона. Кто видѣлъ того и другого, тотъ не находилъ въ нихъ никакой разницы. С. Т. Аксаковъ отмѣчалъ въ его игрѣ теплоту и силу, но пылу, огня, по его словамъ, въ ней не было, а онъ-то именно ихъ и хотѣлъ добиться, отчего впадалъ въ крикъ, утрировку и почти всегда сбивался съ характера играемой имъ роли. Какъ особенность, Аксаковъ подмѣтилъ въ немъ стремленіе къ простотѣ. Онъ слышалъ со сцены правильное, естественное, мастерское чтеніе, а въ игрѣ видѣлъ яркій свѣтъ сценической простоты. Отсюда можно заключить, что Плавильщиковъ принадлежалъ къ числу тѣхъ актеровъ новаторовъ, которые стремились отрѣшиться отъ пріемовъ ложно-классической игры.

Прослуживъ на петербургской сценѣ 14 лѣтъ, осыпанный всевозможными милостями Императрицы Екатерины II, всеобщій любимецъ публики, въ 1793 году Плавильщиковъ вдругъ покидаетъ Петербургъ и переселяется въ Москву, вслѣдствіе недоразумѣній со вновь назначеннымъ директоромъ театра, княземъ Юсуповымъ, возникшихъ на почвѣ артистическаго самолюбія. Въ Москвѣ онъ выступилъ для перваго дебюта въ трагедіи Браве «Безбожникъ», въ роли Клердона, пылкаго юноши, «жертвы собственныхъ

своихъ заблужденій, вовлеченнаго въ распутство, отпадшаго отъ вѣры и обагрившагося кровью невиннаго друга». Москвичи встрѣтили его какъ нельзя лучше. Многочисленное стеченіе зрителей, ихъ восторгъ и удивленіе превзошли всѣ его ожиданія, пишетъ его біографъ Побѣдоносцевъ. Съ этихъ поръ въ московскихъ гостинныхъ Плавильщиковъ сталъ законодателемъ эстетическаго вкуса.

Въ періодъ московской сценической дѣятельности онъ постепенно переходитъ на роли стариковъ и благородныхъ отцовъ. Лучшими ролями, созданными имъ за это время, были «Король Лиръ» въ переводѣ Гнѣдича съ французской передѣлки Дюсиса и «Эдипъ», трагедія Озерова. «Какое чувство, какой огонь, хотя и старческой!»—замѣчаетъ о послѣдней роли Жихаревъ. Въ сценѣ проклятія Полиника Плавильщиковъ былъ истинный царь и вмѣстѣ жестоко оскорбленный отецъ:

Какъ безъ пристанища скитался въ жизни я,
По смерти будетъ такъ скитаться тѣнь твоя,
Безъ гроба будешь ты...

произнося эти слова, грозно и съ напряженіемъ голоса, онъ оканчивалъ съ выраженіемъ величайшаго гнѣва и какъ бы внѣ себя:

Тебя земля не приметъ,
Отъ нѣдръ отвергнетъ трупъ. И смрадъ его обыметъ.

«При послѣднемъ стихѣ онъ превосходилъ себя. Нельзя себѣ представить выраженія лица его. Чувство ужаса, отвращеніе, омерзеніе отражались на немъ, какъ въ зеркалѣ. А пантомима? Онъ отворачивалъ голову и дѣйствовалъ руками, какъ бы желая оттолкнуть отъ себя трупъ, зараженный смрадомъ» ¹⁾. Про исполненіе той же роли Глинка говоритъ: «когда Плавильщиковъ являлся въ Эдипѣ, весь театръ рыдалъ: такъ естественны, такъ глубоки были его страданія. Въ Лирѣ онъ потрясалъ зрителей до мозга костей. Сумасшествіе его тихое, поразительно натуральное, возбуждало къ нему теплое участіе, а въ минуты, когда онъ воображалъ себя королемъ, во всѣхъ рождалось глубокое благоговѣніе къ падшему величію».

¹⁾ Воспоминанія Старога Театрала, Отечественныя записки, 1854 годъ, № 10.

Имя Плавильщикова въ исторіи русскаго театра извѣстно не только, какъ крупнаго актера, но и драматическаго писателя. Работая неутомимо на сценѣ, онъ, въ то же время занимался литературой: писалъ трагедіи, драмы, комедіи, оды и разсужденія ¹⁾. Онъ не покидалъ и педагогической дѣятельности: училъ декламаци въ Благородномъ пансіонѣ Московскаго Университета, гдѣ ему «одолжены были многіе воспитанники искусствомъ произносить рѣчи такъ, что ощущеніе души выражалось въ чертахъ лица, голосѣ и тѣлодвиженіяхъ». Кромѣ того, Плавильщикова завѣдывалъ частными театрами московскихъ вельможъ князя Волконскаго и Дурасова, въ подмосковномъ имѣніи послѣдняго Люблино.

Перу Плавильщикова принадлежать трагедіи: «Рюрикъ» и «Ермакъ, покоритель Сибири». Послѣдняя посвящена «превознесенному имени Александра». Авторъ надѣялся, что «непрекоснется мракъ забвенія тамъ, гдѣ сіяетъ столь лучезарное имя», и онъ не обманулся въ надеждѣ; піеса была принята съ Высочайшимъ благоволеніемъ и Плавильщикова получилъ царскій подарокъ—бриллиантовый перстень.

Большимъ успѣхомъ пользовались его комедіи: «Мельникъ и сбитенщикъ—соперники», «Бобыль» и «Сидѣлецъ»; послѣднія двѣ замѣчательны, какъ попытка создать самобытную русскую комедію. Комедія того времени не рисовала русскую жизнь съ отрицательной стороны, какъ она была въ дѣйствительности, а изображала какія то олицетворенія пороковъ, съ заранѣе прицѣпленными ярлыками модницъ, педантовъ и т. д. Нравоучительная тенденція и теорія уже прямо предписывали поэту изображать извѣстные типы и пороки, предоставляя ему только выбирать:

«Представъ бездушнаго подъячаго въ приказѣ,
Судью, что не пойметъ, что писано въ указѣ,
Представъ мнѣ щеголя, кто чѣмъ вздымаетъ носъ.
Кто цѣлый мыслить вѣкъ о красотѣ волосъ,
Представъ мнѣ гордаго, раздута какъ лягушку.
Скупого, что готовъ въ удавку за полушку»...

¹⁾ Всѣ сочиненія его вышли по смерти въ 1816 году въ небольшихъ 4-хъ томахъ.

по этому рецепту и писались въ то время комедіи, гдѣ вмѣсто настоящихъ русскихъ людей фигурировали, Клитандры, Эрасты и Милоны.

Плавильщиковъ въ своихъ комедіяхъ затронулъ до того времени почти неизвѣстныя и неразработанныя стороны русской жизни: купеческій бытъ въ «Сидѣльцѣ» и крестьянскій—въ «Бобылѣ». Въ нихъ мы видимъ настоящаго русскаго купца и крестьянина, а не переодѣтыхъ въ русскіе костюмы пейзазовъ. Дѣйствующія лица говорятъ тѣмъ своеобразнымъ русскимъ языкомъ, который впоследствии до совершенства былъ выработанъ Островскимъ. Въ каждой сценѣ видно было, какъ хорошо авторъ знакомъ съ условіями жизни, понятіями и нравомъ русскаго купечества и крестьянства, и, что особенно важно, наблюденія его выливались въ живыя художественныя формы, а не въ отвлеченныя формы разсужденій.

Отличительная черта Плавильщикова вообще была народность. Онъ являлся убѣжденнымъ сторонникомъ ея и ратовалъ противъ всяческаго искаженія русскаго народнаго склада, его языка, противъ слѣпого подражанія всему иностранному, а главное—противъ подражанія французскому театру. Видя въ немъ воспитательное учрежденіе, Плавильщиковъ выступалъ ратоборцемъ самобытнаго развитія. Простые переводы не удовлетворяли его: рисуя чуждые нравы, они были малопамятны и малопоучительны. Но не менѣе онъ вооружался и противъ передѣлокъ. «Подражанія»—пишетъ онъ—«хотя въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и полезны, но не производятъ, однако, истиннаго вкуса, который неотмѣнно существовать долженъ и въ собственномъ русскомъ своемъ видѣ. Мы не можемъ подражать слѣпо ни французамъ, ни англичанамъ, мы имѣемъ свои нравы, свои свойства, а, слѣдовательно, и свой вкусъ. Много мы имѣемъ комедій, передѣланныхъ на наши нравы по надписи, а въ самой вещи многія изъ нихъ являются на позорище во французскомъ уборѣ, и мы собственныхъ лицъ мало видимъ. Слуга, напримѣръ, барину говорить остроты и колкости, которыхъ ни одинъ крѣпостной человѣкъ не осмѣлился сказать ни въ какомъ домѣ; служанка на терасѣ дѣлаетъ также, и вотъ лица, которыя больше

всѣхъ смѣшать въ комедіи и меньше всѣхъ походить на правду. Привычка безсмысленно подражать французскимъ комедіямъ въ передѣлкахъ дурно отзывается даже на оригинальныхъ комедіяхъ, вызывая постоянныя нарушенія правды и естественности. Дѣйствующія лица, напримѣръ, изъясняются другъ съ другомъ вовсе не такъ, какъ это водится у насъ, называя другъ друга по однимъ только именамъ, безъ прибавленія отчества». Заключаетъ онъ свою статью слѣдующими словами: «Пора оставить западные образцы и, имѣя въ виду только вѣрность природѣ, выработать свой вкусъ, сочиненія, свою самобытную драму» ¹⁾.

Въ то время, при всеобщемъ развитіи рабскаго преклоненія передъ всѣмъ чужестраннымъ, почти при полномъ отсутствіи въ обществѣ и литературѣ національнаго самосознанія, взгляды Плавильщикова на русскую самобытность ставили его въ число первыхъ русскихъ борцовъ противъ подражанія всему чужеземному въ ущербъ русскому, національному.

За свои литературные труды Плавильщиковъ былъ выбранъ въ 1811 году въ члены Общества Любителей Россійской словесности, только что тогда основанному. Побѣдоносцевъ, рекомендуя его Обществу, говоритъ: «Отдавая должную справедливость талантамъ его, по которымъ онъ сдѣлался извѣстнымъ Талии и Мельпоменѣ, безпристрастно могу сказать, что и произведенія пера его заслуживаютъ вниманія. Сочиненія его подъ названіемъ: «О врожденномъ свойствѣ Россіянъ», «Театръ», «Передняя знатнаго господина» и многія піесы въ стихахъ доказываютъ, сколь удачно умѣлъ онъ выразить свои мысли и чувства, дѣлающія честь россіянину».

Въ 1812 году, при вступленіи Наполеона въ Москву, Плавильщиковъ съ женою и малолѣтнимъ сыномъ бѣжалъ изъ Москвы. Дорогою онъ такъ сильно захворалъ, что не могъ болѣе продолжать свой путь, и долженъ былъ остановиться въ селѣ Ханеневѣ, Бѣжецкаго уѣзда, Тверской губ., гдѣ скончался и погребенъ, 18-го октября 1812 года.

Спѣшно покидая Москву, Плавильщиковъ подвергся полному раззоренію. «Государь, въ уваженіе долговременной службы умершаго и понесен-

¹⁾ Сочиненія, т. IV, ст. о театрѣ.

наго имъ передъ смертью разоренія отъ непріятели, отъ чего семейство его осталось въ крайней бѣдности, всемилостивѣйше пожаловать соизволилъ вдовѣ его въ пенсіонъ половину того жалованья, которое онъ получалъ». Въ такихъ словахъ статсъ-секретарь Молчановъ сообщилъ 8 ноября 1812 г. директору Нарышкину о Царскомъ вниманіи къ осиротѣвшей семьѣ.

В. Михайловскій.

Н. Ѳ. САЗОНОВЪ.

22 Декабря исполнилось 10-лѣтіе со дня кончины артиста Императорскаго Александринскаго театра Н. Ѳ. Сазонова, родившагося 20 Апрѣля 1843 г. въ С.-Петербургѣ, начавшаго свою дѣятельность въ качествѣ желѣзнодорожнаго служащаго и случайно попавшаго въ Театральное Училище, гдѣ его считали бездарнымъ.

Однако, вскорѣ по поступленіи на сцену Сазоновъ проявилъ свое дарованіе, и, главное, необычайную трудоспособность. Роли были имъ всегда выучены и изучены такъ, что въ суфлерѣ не было надобности.

Мало того, Сазоновъ училъ почти всѣ нравившіяся ему роли, подходившія къ его индивидуальности и нерѣдко выручалъ спектакли, экспромптомъ, безъ репетиціи замѣняя товарища, который почему-либо не могъ выступить.

Лучшими ролями Сазонова были бытовья и характерно комическія роли. Образцово игралъ онъ Андрея Бѣлугина, ярко передавая и комическія и задушевныя и драматическія стороны роли.

Сазоновъ очень быстро завоевалъ себѣ крупное имя и считался въ плеядѣ первыхъ силъ Александринской труппы. Блестяще исполнялись Сазоновымъ роли Мурзавецкаго («Волки и овцы»), Глумова («На всякаго мудреца довольно простоты»), Хлопотина («Злоба дня»), Репетилова («Горе отъ ума»), Кочкарева («Женитьба»), Петруччіо въ «Укрошеніи строптивой».

Игралъ Сазоновъ и сильно драматическія роли: Краснова въ «Грѣхъ

да бѣда», Мельника въ «Маіоршѣ», Чацкаго, «Уріэля Акосту», Демурина въ «Цѣнѣ жизни».

Гремѣлъ Сазоновъ одно время и въ опереткѣ, когда этотъ жанръ, благодаря красавицѣ Лядовой, Монахову и Петипа заполонилъ было казенную сцену.

Когда Его Высочество Принцъ Александръ Петровичъ Ольденбургскій организовалъ театры попечительства о народной трезвости, Сазоновъ былъ приглашенъ, въ качествѣ Главнаго его руководителя; при немъ выстроены были Народный Домъ Императора Николая II и нѣсколько лѣтъ дѣло народнаго театра было въ опытныхъ рукахъ покойнаго артиста.

Когда организованы были драматическіе курсы при Императорскомъ Театралномъ Училищѣ, Сазоновъ назначенъ былъ въ числѣ первыхъ его преподавателей, вмѣстѣ съ Давыдовымъ, Писаревымъ и Н. Васильевой.

В. В. САМОЙЛОВЪ.

27 сентября исполнилось 25 лѣтъ со дня кончины въ 1887 г. В. В. Самойлова. В. В. Самойловъ былъ артистомъ—виртуозомъ, отдѣльвавшимъ свои роли филигранно, умѣвшимъ украшать ихъ ловко и умно придуманными эффектами. Родился В. В. въ 1813 г.; отецъ его Василиій Михайловичъ, сынъ купца, изъ пѣвческаго духовнаго хора, попалъ на казенную сцену, гдѣ быстро выдвинулся, какъ оперный пѣвецъ, выступавшій и въ драмѣ; онъ завоевалъ себѣ любовь публики и его особенно цѣнили Императоры Александръ I и Николай I. Сынъ его В. В. попалъ на сцену изъ полка, гдѣ началъ службу, и дебютировалъ въ качествѣ пѣвца, въ оперѣ Межюля «Іосифъ Прекрасный», но скоро перешелъ окончательно въ драму. Игралъ онъ роли самыя разнообразныя, и комическія, и драматическія. Великолѣпный мастеръ грима и мимистъ, онъ отличался въ водевиляхъ съ переодѣваніемъ, бывшихъ въ большой модѣ. Прекрасная внѣшность, фигура, изящныя манеры, способствовали типичному исполненію В. В. Самойловымъ ролей королей, герцоговъ, аристократовъ. Незабываемые образы

давалъ онъ въ «Старомъ баринѣ», А. И. Пальма. Также хорошо игралъ онъ и бытовыя роли Островскаго. Величественъ былъ онъ въ «Лирѣ», «Ришелье», ярокъ во Францѣ Моорѣ Шиллера, Большой успѣхъ имѣлъ В. В. и въ злободневныхъ пьесахъ Дьяченко, причемъ особенно ярка была его игра въ «Гувернерѣ». В. В. оставилъ цѣлый альбомъ рисунковъ, изображающихъ его въ разныхъ роляхъ.

Въ 1874 г. В. В. потребовалъ увеличенія своего жалованья, на что считалъ себя въ правѣ, какъ дѣйствительно первый актеръ труппы и любимецъ публики и, получивъ отказъ, покинулъ казенную сцену. Въ 1881 г. его позвали туда вновь, но было уже поздно. Артиста постигъ ударъ, и онъ не былъ въ силахъ играть регулярно, изрѣдка лишь появляясь на частныхъ сценахъ. Въ 1884 г. всетаки Дирекція уговорила В. В. отпраздновать свой 50-ти лѣтній юбилей; спектакль этотъ былъ данъ въ Мариинскомъ театрѣ. Маститый артистъ выступилъ въ одномъ актѣ изъ «Ришелье», въ коронной своей роли, для которой ему не нужно было гримироваться, такъ какъ его сѣдые длинныя кудри, усы и небольшая бородка дѣлали В. В. и въ жизни похожимъ на живописнаго Кардинала. 28 марта 1887 г. В. В. скончался и погребенъ въ Спб. Новодѣвичьемъ монастырѣ.

АВГУСТЪ СТРИНДБЕРГЪ.

1 мая 1912 г. скончался 63 лѣтъ знаменитый шведскій беллетристъ и драматургъ Августъ Стриндбергъ; его драма «Отецъ», рисующая мрачными красками семью, бракъ и женщину, имѣетъ въ Россіи всегда большой успѣхъ, какъ произведеніе талантливое и интересное по психологическимъ деталямъ. Родился Стриндбергъ 22 января 1849 г. въ Стокгольмѣ. Юношей онъ много путешествовалъ, а съ 1896 г. поселился въ родномъ городѣ.

Славу дала впервые Стриндбергу злая сатира на современное ему общество—«Красная комната», а затѣмъ большой успѣхъ имѣли его романы «Въ шхерахъ», «Аксель Боргъ» и «Адъ».

Изъ пьесъ его, кромѣ «Отца», шла въ Россіи еще «Графиня Юлія», въ которой со страшной силой показанъ ужасъ власти тѣла надъ духомъ.

Совершенно неизвѣстна въ Россіи національная драма Стриндберга— «Мастеръ Олафъ», представляющая собой почти гениальное произведеніе. Въ ней одинаково сильно выражены и протестъ противъ темныхъ силъ, и стремленіе къ свѣтлымъ идеаламъ. Передъ смертью Стриндбергъ написалъ еще историческую драму «Густавъ Адольфъ».

А. С. СУВОРИНЪ.

Въ лицѣ А. С. Суворина, скончавшагося 11 августа т. г., театръ потерялъ выдающагося, обладавшаго рѣдкимъ художественнымъ чутьемъ театральнаго критика, освѣтившаго значеніе талантовъ Стрепетовой, Савиной, Заньковецкой, Кропивницкаго и др., энергичнаго создателя собственнаго драматическаго театра, впервые поставившаго «Ганнеле», «Власть тьмы», «Царя Ѳедора Іоанновича», «Потонувшій колоколь», «Принцессу Грезу», «Анжело», «Діана Форнари», «Лорензаччіо» и др. Сынъ крестьянина, выслужившагося въ офицеры, А. С. своимъ рѣдкимъ талантомъ пробилъ себѣ дорогу въ литературѣ и скоро изъ блестящаго фельетониста— «Незнакомца» превратился въ издателя «Новаго Времени», которое онъ создалъ и сдѣлалъ вліятельной газетой. Онъ написалъ рядъ сценическихъ, благодарныхъ для актеровъ и имѣвшихъ успѣхъ пьесъ, затрагивавшихъ всегда интересныя психологическія проблемы: «Татьяна Рѣпина», «Дмитрій Самозванецъ», «Вопросъ», «Медея» (вмѣстѣ съ В. П. Буренинымъ).

А. А. ЧЕРЕПАНОВА.

Въ сентябрѣ въ Берлинѣ, во время цикла спектаклей русскаго балета подъ дирекціей г. Дягилева, неожиданно скончалась одна изъ солистокъ Императорскаго Московскаго балета А. А. Черепанова, жена танцовщика

той-же труппы г. Хохлова, только семь лѣтъ назадъ окончившая театральное училище и быстро выдвинувшаяся. Уже въ 1910 г. она покинула службу на казенной сценѣ, соблазнившись возможностью поѣхать за границу. Она была горячей сторонницей новыхъ путей балета и увлекалась эллинизмомъ Дунканъ и ритмической гимнастикой Далькроза; покойная была пластична и обладала не только хореографическимъ, но и мимическимъ талантомъ.

А. М. ЧИТАУ.

20 марта 1912 г. въ Маріинской больницѣ скончалась артистка бывшая любимицей публики, сошедшая окончательно со сцены въ 1882 г.; она ушла изъ театра еще вполнѣ бодрой и здоровой, ушла, несмотря на большой успѣхъ у публики въ пожилыхъ, какъ въ комическихъ, такъ особенно въ драматическихъ роляхъ. Всѣмъ театрамъ памятна одна изъ ея послѣднихъ эпизодическихъ ролей въ пьесѣ А. И. Пальма «Нашъ другъ Неклюжевъ», главное лицо и фабула которой были навѣяны автору громкимъ процессомъ краха банка, главаремъ котораго былъ извѣстный дѣлецъ Юханцевъ. Послѣднее дѣйствіе пьесы—въ судѣ; дѣвушка, любящая героя, Неклюжева, случайно встрѣчаетъ, въ числѣ свидѣтельницъ, старушку, деньги которой пропали въ лопнувшемъ банкѣ. а между тѣмъ эти деньги нужны были для спасенія сына старушки, потерявшаго казенную сумму и ихъ отсутствіе повлекло за собой самоубійство юноши. А. М. Читау такъ проникновенно передавала горе матери и негодованіе ея на растратчика, прокутившаго завѣтную сумму, что въ зрительномъ залѣ слышались рыданія и послѣ монолога Читау долго не смолкали рукоплесканія.

А. М. Читау родилась въ С.-Петербургѣ 4 апрѣля 1832 г., а въ 1849 г., т. е. 17-ти лѣтъ, дебютировала на Александринской сценѣ, въ ком. кн. Шаховского, Грибоѣдова, Гнѣдица и Жандра—«Своя семья». 19 февраля 1853 г. она играла роль Дуни въ поставленной тогда впервые ком. Островскаго «Не въ свои сани не садись», и громадный успѣхъ Читау

совпалъ съ успѣхомъ нашего великаго драматурга, родоначальника настоящаго художественнаго реализма на сценѣ. Островскій настоялъ, чтобы Дуня въ его пьесѣ появилась не въ традиціонномъ театральномъ кисейномъ платьѣ, «по штату» полагавшемся для инѣе, а въ платьѣ изъ дешевенькаго сатина, т. е. соотвѣтствовавшемъ быту пьесы и чтобы причесана она была не по модѣ, а гладко, съ пробормомъ, по купечески. Это призваніе жизни на сцену, въ связи съ прекрасной игрой юной Читау, обладавшей притомъ красотой строгаго и благороднаго восточнаго типа (она была грузинскаго рода), была восторженно привѣтствована публикой.

Игра Читау была полна драматизма и особенно сильно провела она послѣдній актъ, когда Дуня возвращается къ отцу послѣ разочарованія въ Вихоревѣ. Также великолѣпно и трогательно играла Читау «Бѣдную невѣсту».

Успѣхъ артистки все возрасталъ, но въ 1854 г. она вышла замужъ за гвардейскаго офицера Огарева; полковыя традиціи не допускали совмѣщенія положенія полковой дамы и актрисы, и Читау на цѣлыхъ 12 лѣтъ, лучшихъ лѣтъ молодости и расцвѣта таланта, должна была покинуть сцену, промѣнявъ ея радости на свѣтскіе успѣхи. Но сладкая отравка сцены, но болѣзнь, называемая *nostalgie des planches*, никогда не исчезаетъ, и А. М. возвратилась на подмостки, тѣмъ болѣе, что мужъ ея снялъ военный мундиръ; сначала она организовала молодую труппу въ Кронштадтѣ (тамъ выдвинулся между другими А. П. Ленскій), а въ 1868 г. опять появилась на Александринской сценѣ. Но ампула А. М. была уже, въ силу жестокаго вліянія времени, другое. Она стала играть роли *grandes-dames*, а затѣмъ и старухъ. Въ годы ея ухода со сцены перемѣнились взгляды и вкусы, русскіе актеры ушли далеко впередъ въ смыслѣ простоты, естественности игры, и А. М. Читау упрекали иногда въ излишней приподнятости, сентиментализмѣ; и все же ею восторгались въ роляхъ Гурмыжской («Лѣсъ»), Фрошаръ («Двѣ сиротки»), Мурзавецкой («Волки и овцы»), Хрюминой («Горе отъ ума») и др.

М. Г. ШЕВЧЕНКО.

16 июня 1912 г. скоропостижно скончался не старымъ еще человѣкомъ М. Г. Шевченко, игравшій за три дня до смерти въ веселомъ фарсѣ, на лѣтней столичной сценѣ. Сценическая карьера М. Г. состоитъ изъ трехъ періодовъ. Кончивъ старую дореформенную театральную школу, онъ долго игралъ выходныя роли, пока не выдвинулся исполненіемъ роли Бобчинскаго въ «Ревизорѣ»; но и послѣ этого рѣдко-рѣдко давали ему мало-мальски интересныя роли. Со вступленіемъ въ должность главнаго режиссера Александринскаго театра покойнаго П. М. Медвѣдева, который, какъ опытный старый антрепренеръ, сразу оцѣнилъ способности М. Г., послѣднему судьба улыбнулась; въ этотъ второй періодъ своей сценической дѣятельности онъ быстро выдвинулся въ первые ряды труппы, ему увеличили жалованье, онъ нерѣдко дублировалъ В. Н. Давыдова и К. А. Варламова, игралъ Фамусова, Юсова и др. отвѣтственные первыя роли. Съ уходомъ изъ режиссеровъ П. М. Медвѣдева, наступилъ третій и самый мрачный періодъ карьеры М. Г. Ему, узнавшему сладость творчества въ крупныхъ роляхъ, сладость успѣха, вернули прежнее положеніе, т. е. разрядъ «вторыхъ артистовъ», и М. Г. послѣ этого на глазахъ сталъ опускаться, терять энергію, интересъ къ дѣлу. Пробовалъ М. Г. антрепренерствовать въ клубахъ, но неудачно, терпѣлъ убытки. Наконецъ, выслужена была скромная пенсія, и М. Г. поѣхалъ въ провинцію, но уже постарѣвшій, утратившій былую веселость и жизненность сценическаго комизма, несомнѣнно бывшаго въ наличности у этого способнаго и трудолюбиваго актера. Кончилъ свои сценическіе труды М. Г. на сценѣ фарсоваго театра, гдѣ онъ, любившій искусство, игралъ только ради заработка, чуть не плача за кулисами.

Е. А. ЯБЛОЧКИНА.

28 декабря скончалась въ больницѣ св. Ольги отъ рака въ горлѣ пансіонерка Убѣжища Императорскаго Русскаго Общества для престарѣлыхъ артистовъ, бывшая артистка Императорскаго Александринскаго театра Е. А. Яблочкина, дочь бывшаго главнаго режиссера этого же театра Яблочкина. Покойная родилась въ 1852 г. и семнадцатилѣтней дѣвушкой дебютировала на казенной сценѣ. Она сразу очаровала публику, играя роли молодыхъ дѣвушекъ, причеъ въ талантѣ ея одинаково ярки были элементы лиризма, мечтательности и трогательности, что давало артисткѣ возможность производить сильное впечатлѣніе въ мелодрамахъ, и черты задора, юмора и веселья, которыя блестяще проявлялись въ роляхъ Вѣрочки («Шутники»), Полины («Доходное мѣсто»), Лизы («Горе отъ ума»).

Черезъ два года послѣ поступленія дочери на Александринскую сцену, отецъ Яблочкиной, снявшій антрепризу въ Тифлисѣ, увезъ туда Е. А. въ разгарѣ ея шумныхъ успѣховъ и казенный театръ лишился выдающейся, промелькнувшей яркимъ метеоромъ артистки. Къ счастью, въ это время явилась на Александринскую сцену, другая артистка-художница М. Г. Савина, которая и замѣнила Яблочкину, получивъ всѣ ея роли. Яблочкина же на всю жизнь осталась въ провинціи, перейдя съ годами на роли комическихъ старухъ, въ которыхъ ея талантъ проявлялся также восторонне, какъ и въ роляхъ inŕpue.

С. И. ЯКОВЛЕВЪ.

16 мая 1912 г. скончался 42 лѣтъ отъ роду артистъ Императорскаго Александринскаго театра С. И. Яковлевъ; онъ окончилъ Императорскіе петербургскіе драматическіе курсы по классу В. Н. Давыдова въ 1893 г. и вскорѣ же послѣ своего поступленія на Александринскую сцену, выдвинулся среди другихъ молодыхъ артистовъ. С. И. игралъ комическія

и характерныя роли, изъ которыхъ наиболѣе удавались ему роли бытовья; между прочимъ, онъ съ успѣхомъ, хотя и подражательно, игралъ когда то «боевыя» роли своего учителя: Доримедонта, Елесю и Бальзаминова, въ пьесахъ Островскаго; очень удавался ему Кулыгинъ въ «Трехъ сестрахъ» Чехова, но попытки Яковлева играть роли съ драматической окраской, а также роли, требовавшія изящества, были не такъ успѣшны. Покойный, сынъ Спб. купца, еще будучи юношей-реалистомъ, отличался на школьныхъ спектакляхъ. С. И. Яковлевъ былъ большимъ труженикомъ, образованнымъ артистомъ, слѣдившимъ за развитіемъ литературы и театра, и добросовѣстнымъ преподавателемъ сценическаго искусства. Онъ участвовалъ въ нѣсколькихъ турнэ артистовъ казенныхъ сценъ по провинціи и имѣлъ у публики въ роляхъ, свойственныхъ его сценической индивидуальности, успѣхъ. Недолгое время онъ служилъ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра и одинъ годъ въ Спб. Маломъ театрѣ. Въ частной жизни это былъ корректный, серьезный человекъ, пользовавшійся уваженіемъ и любовью.

С. И. ФЕОКТИСТОВЪ.

30 апрѣля скончался 30 лѣтъ отъ роду артистъ Императорскаго Московскаго Малаго театра С. И. Феоктистовъ, выдвинувшійся во время своей семилѣтней службы на роляхъ «простаковъ». Онъ очень колоритно игралъ, между прочимъ, Вожеватова въ «Безприданницѣ» Островскаго и съ успѣхомъ выступалъ въ характерныхъ роляхъ (дьякъ Осиповъ въ «Дмитріи Самозванцѣ», Мельвиль въ «Маріи Стюартъ»). Въ драму покойный перешелъ изъ балетной труппы, гдѣ прослужилъ 5 лѣтъ. Въ послѣднее время онъ увлекался новыми исканіями въ области театра, не удовлетворяясь современнымъ его состояніемъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

въ

„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“

за 1912 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

I. Воспоминанія и переписка.

Переписка А. Н. Верстовскаго съ А. М. Геденовымъ, vii, 51—66.

Бар. Н. В. Дризень. Памяти К. В. Бравича, vi, 85—90.

Д. Л. Ивановъ. Г. Н. Федотова въ роли Медуи, iv, 23—57.

Ник. Финдейзенъ. Изъ неизданныхъ писемъ В. В. Стасова, ii, 8—28.

А. И. Шубертъ. Моя жизнь. Приложение 1, ii, iii и vi.

II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

Зигфридъ Ашкинази. Трагедія, мистерія и моралитетъ, vii, 1—37.

Евгеній Браудо. Священническое священнодѣйствіе (Байрейтъ, 1911 г.), ii 29—38; Художникъ жизни. Ф. Моттль, ii, 39—43.

В. Брюсовъ. Гамлетъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, ii, 43—59.

Б. Варнеке. Леканъ, vi, 35—66.

Кн. С. Волконскій. Ритмъ въ исторіи челоѣчества, iii, 1—13.

В. Гернгроссъ (Всеволодскій) Противъ Волкова, какъ основателя русскаго театра, i, 9—34; Комедіантъ Маннъ, vii, 38—50.

К. Ѳ. Головинъ. Шиллеръ на русскаго сценѣ, i, 35—47.

Бар. Н. Р. Дризень. Памяти К. Ѳ. Бравича, vi, 85—90.

Д. Л. Ивановъ. Г. Н. Федотова въ роли Медуи, iv, 25—57.

В. Курбатовъ. Проекты театровъ на исторической выставкѣ архитектуры, ii, 1—8. Гонзаго, iv, 1—13.

В. А. Михайловскій. Театральная Москва въ 1812 г., iii, 29—46; Актеръ-слѣпецъ, v, 40—50.

- П. Пчельниковъ.* Театральные пожары и защита зрителей, v, 1—33.
П. Россіевъ. Оболстительный талантъ (къ 50-л. дѣят. Н. А. Никулиной) I, 54—65; М. Щепкинъ-гастрольеръ, III, 60—67.
П. Н. Столпянскій. Пьесы испанскаго театра на Петербургской сценѣ Николаевской эпохи, I, 47—54.
В. Чеховъ. Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства, VI, 1—32.

III. Матеріалы по исторіи драматической литературы и музыки.

- Зигфридъ Ашкинази.* Байрейтскія впечатлѣнія, v, 73—79.
Евг. Браудо. Священническое священнодѣйствіе, II, 29—38; Художникъ жизни.
 Ф. Моттль, II, 39—43.
 Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Гедеоновымъ*, VII, 51—66.
П. Гнѣдичъ. Маркъ Твэнъ, Сатана и Шекспиръ, III, 14—29.
К. Ѡ. Головинъ. Шиллеръ на русской сценѣ, I, 35—47.
Бар. Н. В. Дризень. Памяти незлобиваго поэта (Ив. Щеглова), III, 46—59.
Ф. Коммиссаржевскій. О гармоніи искусства на сценѣ, I, 1—9.
Т. Налепинскій. «Свобода» Станислава Высянскаго, I, 70—86.
П. П. Столпянскій. Пьесы Испанскаго театра на Петербургской сценѣ Николаевской эпохи, I, 47—54; Одна изъ балладъ В. А. Жуковскаго на сценѣ Александринскаго театра, IV, 14—24. Лѣтопись Спб. Импер. театровъ, сезонъ 1881 — 1882 гг. VII. Приложеніе.
Г. Годэ (Henry Thode). Францъ Листъ, 65—70;
Ник. Финдейзенъ. Изъ неизданныхъ писемъ В. В. Стасова, II, 8—28; Замѣтка о рациональной постановкѣ оперы «Жизнь за Царя», v, 34—40.
Georg Fuchs. Кальдеронъ на современной сценѣ, VI, 67—78.

IV. Къ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

- С. Бернаръ,* арт., юбил. VII, 97.
А. М. Бородинъ, композ., юбил. пом., VII, 98.
К. Бравичъ, арт., ст. *Барона Н. В. Дризень,* VI, 85—90; некр., VII, 77 и 78.
Р. Вагнеръ, комп., ст. *Ю. Энгель,* I, 87—114; ст. *Е. Браудо,* II, 29—38;
 3. *Ашкинази,* v, 73—79, в. III, 121.
С. В. Васильевъ, арт., ст. *В. Михайловскаго,* v, 40—50.
М. В. Величинъ, арт., ст. *П. Россіева,* VI, 78—84.
А. Н. Верстовскій, комп., переписка съ *А. М. Гедеоновымъ*, VII, 51—66, памят. VII, 98 и 99.
Ѡ. Волковъ, арт., ст. *Р. Генгроссъ* (Всеволодскаго), I, 9—31.
Ст. Высянскій, драм., ст. *Т. Налепинскаго,* I, 70—86.
А. М. Гедеоновъ, директ. Имп. Т., переписка съ *А. Н. Верстовскимъ*, VII, 51—66.
А. К. Глазуновъ, комп., юбил., VII, 79.
М. И. Глинка, комп., ст. *Н. Финдейзена,* v, 34—40.

- Гонзаго, ит. архит., ст. *В. Курбатова*, iv, 1—13.
 А. Т. *Гречаниновъ*, композ., юбил., vii, 100—102.
 Ф. И. *Гущинъ*, проф., некр. vii, 99 и 100.
 А. М. *Давыдовъ*, оперн. арт., юбил., vii, 79 и 80.
 В. П. *Далматовъ*, арт., некр., vii, 79.
 П. *Дево*, арт. франц. т., юбил., vii, 80.
 Ш. *Делормъ*, арт., некр. vii, 102 и 103.
 П. *Жерве*, суфл. и библиот., некр., vii, 103.
Кальдеронъ, испан. драм., ст. *G. Fuchs*, vi, 67—78.
 А. А. *Каратыгина*, арт., некр., vii, 103.
 А. А. *Колаковский*, проф., некр., vii, 104.
 Н. В. *Корецкий*, драм., юбил., vii, 81.
 А. И. *Косоротовъ*, драм., некр., vii, 104 и 105.
 Г. *Крэгъ*, режиссеръ, ст. *Ю. Слонимской*, iv, 170—177.
 А. Р. *Кугель*, критикъ, юбил., vii, 81.
 I. Ф. *Кшесинский*, арт., юбил., vii, 82.
 Н. Г. *Легать*, балетм., юбил., vii, 82.
Леканъ, франц. трагикъ, ст. *В. Варнеке*, vi, 35—67.
 Н. В. *Лисенко*, композ., некр., vii, 105.
 Ф. *Листъ*, комп., ст. *Г. Тоде*, i, 65—70.
 Е. А. *Макарова-Юнева*, арт., некр., vii, 106.
 Г. *Маннъ*, арт., ст. *Всеволодскаго (Гернгросс)*, vii, 32—50.
 А. М. *Маркова*, арт. оперы, юбил., vii, 82 и 83.
 Ж. *Масснэ*, композ., некр., vii, 106 и 107.
 М. М. *Медея-Фигнеръ*, арт., юбил., vii, 83 и 84.
 Л. А. *Мей*, драм., юбил., памят., vii, 107 и 108.
 М. А. *Михайлова*, оперн. арт., юбил., vii, 84.
 Ф. *Моттль*, дириж., ст. *Е. Браудо*, ii, 14—29.
Муне-Сюлли, франц. арт., юбил., vii, 85 и 86.
 А. М. *Нежданова*, оперн. арт., юбил., vii, 86.
 Н. А. *Никулина*, арт., ст. *П. Россіева*, i, 54—65.
 О. В. Θ. *Пигулевский*, свящ., юбил., vii, 86 и 87.
 П. А. *Плавильщиковъ*, арт. и драм., юбил. пам., vii, 109—116.
 С. Ф. *Поль*, арт., некр., vii, 108 и 109.
 Н. *Римский-Корсаковъ*, композ., ст. *Ю. Энгель*, i, 87—114.
 Н. Θ. *Сазоновъ*, арт., ком. vii, 116 и 117.
 Л. Л. *Сакетти*, проф., юбил., vii, 87.
 В. В. *Самойловъ*, арт., юбил., пам., vii, 117 и 118; П. В. *Самойловъ*, арт., юбил., vii, 87 и 88.
 М. А. *Славина*, арт., оперн., юбил., vii, 88.
 В. В. *Стасовъ*, критикъ, ст. *Н. Финдейзенъ*, ii, 8—28.
 А. *Стриндбергъ*, драм., некр., vii, 118 и 119.
 В. В. *Стрѣльская*, арт., юбил., vii, 88 и 89.
 А. С. *Суворинъ*, драм., некр., vii, 119.

- М. Твэнъ*, писат. юмористъ, ст. *П. Гнѣдича*, III, 14—29.
Ж. д. Удинъ, писат., ст. *Ю. Слонимской*, v, 105—111.
К. Ферри-Джеральдони, проф., юбил. VII, 89.
Н. Н. Фигнеръ, арт., юбил., VII, 90 и 91.
Н. А. Чаевъ, драм., юбил., VII, 89 и 90.
А. А. Черепанова, арт., некр., VII, 119 и 120.
А. М. Читау, арт., некр., VII, 120 и 121.
М. Г. Шевченко, арт., некр., VII, 122.
В. Шекспиръ, упом. ст. *П. Гнѣдича*, III, 14—29.
Ф. Шиллеръ, ст. *К. О. Головина*, I, 35—47.
И. Л. Щегловъ, писат., ст. *Бар. Н. В. Дризена*, III, 46—59.
М. С. Щепкинъ, арт., ст. *И. Россіева*, III, 60—67.
А. И. Южинъ (кн. Сумбатовъ), арт. и драм., юбил., VII, 92 и 93.
Е. А. Яблочкина, арт., некр. VII, 123.
Л. Г. Яковлевъ, арт. оперн., юбил., VII, 93. *Ст. И. Яковлевъ*; драм. арт., некр., VII, 123 и 124.
Г. Н. Ѳедотова, арт., ст. *Д. Иванова*, IV, 25—57.
С. И. Ѳеоктистовъ, арт., некр., VII, 124.

У. Режионерскій отдѣлъ.

- А. Режиссерская и постановочная часть.
Кн. С. Волконскій. Ритмъ въ исторіи человѣчества, III, 1—13.
П. П. Гнѣдичъ. Какого года костюмы въ «Ревизорѣ» и «Женитьбѣ», VI, 33—35.
Д. Л. Ивановъ. Г. Н. Ѳедотова въ роли Медеи, IV, 23—57.
Ѳ. Коммиссаржевскій. О гармоніи искусства на сценѣ, I, 1—9.
В. Курбатовъ. Проекты театровъ на исторической выставкѣ архитектуры, II, 1—8; Гонзаго. IV, 1—13.
П. Пчельниковъ. Театральные пожары и защита зрителей, V, 1—33.
В. Чеховъ. Психологическія проблемы сущности сценическаго искусства, VI, 1—32.
Georg Fuchs. Кальдеронъ на современной сценѣ, VI, 67—78.

Б. Постановки отчетнаго сезона.

- С.-Петербургъ.
К. Арабажинъ. Александринскій театр (обзоръ сезона), IV, 58—73.
С. Ауслендеръ. Михайловскій театр («Креценскій вечеръ»), V, 97—100.
В. Г. Каратыгинъ. Опера (обзоръ сезона), IV, 73—98. Н. Р. (Розенбергъ).
 Нѣмецкіе спектакли, IV, 102—105.
П. Россіевъ. Александринскій театр («Тяжелые дни», «Кухня вѣдьмы», «По-бѣжденный Римъ», «Воители въ Гельголандѣ»), III, 68—81.
В. Я. Свѣтловъ. Балетъ (обзоръ сезона), IV, 99—102.
Ю. Слонимская. Александринскій театр («Двѣнадцатый годъ»); V, 92—97;
 Тоже «Заложники жизни», VII.

Н. Тамаринъ (Окуловъ). Спектакли французской труппы въ Михайловскомъ театрѣ, v, 50—73.

Н. Финдейзенъ. Симфоническій сезонъ 1911—1912 гг., iv, 106—115.
Москва.

В. Брюсовъ. Гамлетъ въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, ii, 43—59.

М. Ликиардопуло. Балетъ, iv, 150—160.

Ю. Слонимская. «Перъ Гюнтъ» на сценѣ Московскаго Худож. театра, vi.

Ю. Ангель. «Гибель Боговъ» Вагнера и «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова, i 87—114; Оперныя новинки, iv, 131—150; Итоги опернаго сезона, v, 101—104.

Н. Эфросъ. Малый театръ («Безприданница», «Пиръ жизни», «Герцогиня Падуанская», «На полъ-пути», «Иден г-жи Обрзъ»), iii, 82—98; Драма (обзоръ сезона iv, 116—131.

VI. Хроника заграничной жизни.

Н. К. Мельниковъ-Сибирякъ. Въ Парижскомъ театрѣ, ii, 59—70.

Ph. W. Sergeant. Лондонскій театральный сезонъ, ii, 70—80; Тоже, iii, 99—109; Тоже, iv, 161—169; Тоже, v, 80—92.

VII. Библиографія.

Р. Адарюковъ. В. Всеволодскій (Гернгроссъ). Театръ въ Россіи въ эпоху Отечественной войны, v, 121 и 122.

Э. Ашкинazi. Мемуары Вагнера, v, 111—121.

А. Коптяевъ. М. М. Ивановъ. Исторія музыкальнаго развитія Россіи, iv, 177—184.

Ю. Слонимская. Гордонъ Крэгъ. Искусство театра, iv, 170—177; Жанъ д'Удинъ, v, 105—111.

VIII. Приложенія.

С. Мамонтовъ. Надежда или Бонапартъ въ Москвѣ, истор. представленіе въ 4 д., iv.

П. Столпянскій. Лѣтопись Петерб. Импер. Театровъ. Сезонъ 1881—1882, vii.

А. И. Шубертъ. Моя жизнь, ii, iii и vi.

XVI-й ГОДЪ
ИЗДАНІЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913-й ГОДЪ НА

XVI-й ГОДЪ
ИЗДАНІЯ.

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛЮГРАФІИ

≡ ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ ≡

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ

Издаваемый т-вомъ М. С. Вольфъ.

КАЖДЫЙ НОМЕРЪ ЗАКЛЮЧАЕТЪ ВЪ СЕБѢ:

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. ИЛЛЮСТР. СТАТЬИ по вопросамъ литературы, науки и библіографіи.2. ЛИТЕРАТУРНЫЯ ВОСПОМИНАНІЯ и біографіи, съ портретами, автографами и пр.3. КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ о новыхъ книгахъ и новыхъ течен. въ литерат. въ Россіи и за границу.4. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЯ ИЗСЛѢДОВАНІЯ.5. СТАТЬИ ПО ТЕХНИКѢ ЧТЕНІЯ.6. ОБЗОРЪ текущей литературы русской и иностранной.7. ИЛЛЮСТРАЦИИ: снимки съ выдающихся книгъ, портреты, виды, библіотечные знаки, каррикатуры и пр. и пр. | <ol style="list-style-type: none">8. ХРОНИКА литературнаго міра въ Россіи.9. РУССКІЯ КНИЖНЫЯ НОВОСТИ.10. ВѢСТИ изъ Франціи, Германіи, Англіи и др. странъ.11. РОССІИКА (свѣдѣнія о переводахъ по иностран. яз.).12. НОВОСТИ по бібліот. дѣлу и библіографіи.13. ОТЗЫВЫ И РЕЦЕНЗИИ о новыхъ книгахъ.14. СПРАВКИ, касающіяся книгъ.15. ЕЖЕМѢСЯЧНЫЕ КАТАЛОГИ новыхъ книгъ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ.16. БИБЛЮГРАФИЧЕСКІЯ ИЗВѢСТІЯ. |
|---|--|

ПРИЛОЖЕНІЯ: Систематическіе каталоги по разнымъ отраслямъ знаний, общимъ и специальнымъ, иллюстрированные проспекты новыхъ книгъ, анкеты по вопросамъ, касающимся чтенія литературы и пр.

1 р. Годовая подписная цѣна «Извѣстій по ЛитературѢ» и «Вѣстника :: :: Литературы» съ доставкой и пересылкой :: :: **1 р.** Съ пересылкой за границу—1 р. 50 к. (= 4 франка).

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищества М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гост. Дворъ, 13 и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Джамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22. д. Чижова и Нурман-диной (противъ университета).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на ежемѣсячный литературно-художественный и общественный журналъ

2-й годъ изданія.

„ПУТЬ“

2-й годъ изданія.

подъ редакціей И. А. Бѣлоусова.

Въ журналъ участвуютъ: Н. Ашукинъ, И. А. Бунинъ, Ю. А. Бунинъ, И. А. Бѣлоусовъ, Н. Бернеръ, А. А. Бартевевъ, Андрей Волконскій, Г. Вяткинъ, Ю. А. Веселовскій, Ю. Васильевъ, И. А. Данилинъ, художникъ В. И. Денисовъ, В. Е. Ермиловъ, Д. Я. Голубевъ, А. Е. Грузинскій, М. П. Гальперинъ, Максимъ Горькій, Л. Гальберштадтъ, Сергій Глаголь, В. І. Дмитріева, С. Д. Дрожжинъ, Л. Зиловъ, А. Замираловъ. Н. Киселевъ, Маркъ Криницкій, М. М. Космодамианскій, Н. А. Крашенинниковъ, композиторъ Б. Красинъ, А. А. Коринфскій, В. Н. Ладыженскій, Б. Лазаревскій, В. В. Муйжель, Н. Мѣшновъ, С. С. Мамоновъ, И. А. Новиковъ, Н. В. Некрасовъ, И. И. Поповъ, И. Е. Рѣпинъ, С. Разумовскій, скульпторъ И. О. Рахмановъ, Д. М. Ратгаузъ, М. Сандомірскій, Ив. Сазановъ, А. Серафимовичъ, Ю. В. Соболевъ, Н. Н. Степаненко, П. Сухотинъ, С. Т. Семеновъ, Скиталець (Петровъ), Н. Д. Телешовъ, Н. Тюринъ, П. и З. Тулубъ, А. М. Федоровъ, Е. Н. Чириковъ, Ада Чумаченко, В. Е. Чешихинъ (Ч. Вѣтринскій), И. С. Шмелевъ, Е. Энъ, Г. Яблочновъ и др.

Годовые подписчики получаютъ бесплатную премію:

„ДОРОГІЯ МѢСТА“

альбомъ снимковъ и статей, посвященныхъ дорогимъ мѣстамъ русской литературы: Пушкинскій уголокъ, Пушкинъ въ Гурзуфѣ, въ Астафьевѣ, на могилѣ Грибоѣдова; Лермонтовскій домикъ въ Пятигорскѣ; Васильевка (на родинѣ Гоголя); въ Спасскомѣ (у Тургенева); на родинѣ Кольцова, Никитина; на могилѣ Шевченко; Амбразово (имѣніе Аксаковыхъ); на дачѣ и на могилѣ Чехова; Ясная Поляна.

Въ истекшемъ году въ журналѣ „ПУТЬ“ среди другихъ произведеній были напечатаны вещи слѣдующихъ авторовъ:

Максима Горькаго, Ивана Бунина, Ильи Рѣпина, Е. Чирикова, И. Бѣлоусова, В. Гофмана, И. Шмелева, Н. Д. Телешова, Скитальца, И. И. Попова, Л. Гальберштадта, Б. Лазаревскаго, С. Семенова, А. Коринфскаго, С. С. Мамонова, Д. Ратгауза, К. Фофанова, В. Чешихина (Вѣтринскаго), Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева, Н. Бернера, А. Чумаченко. Н. Львовой, М. Гальперина, С. Дрожжина, Н. Ашукина, Ю. Веселовскаго, П. Тулуба, М. Новиковой, А. Замиралова, Г. Ваткина, М. Сандомірскаго, П. Сухотина, В. Вѣтвицкаго и мн. др.

Вступая во второй годъ изданія, журналъ значительно расширяетъ свою программу и помимо обычныхъ отдѣловъ вводитъ слѣдующіе новые:

І. ИЗЪ ДНЕВНИКА

(мысли в печати)

живой откликъ на всѣ выдающіяся явленія литературно-художественной и общественной жизни.

II. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АРХИВЪ.

Воспоминанія, замѣтки и сообщенія о жизни и дѣятельности литераторовъ, художниковъ, артистовъ и общественныхъ дѣятелей.

Этотъ отдѣлъ будетъ иллюстрированъ портретами, снимками съ картинъ изъ жизни писателей и артистовъ, снимками съ автографовъ—писемъ, рукописей и пр.

Редакція отводитъ также широкое мѣсто статьямъ критическимъ, освѣщающая текущій литературный моментъ въ цѣломъ рядѣ этюдовъ и характеристикъ о нашихъ современникахъ и въ ежемѣсячныхъ обзорахъ всѣхъ выдающихся явленій въ области литературы; историко-литературныя изслѣдованія коснутся прошлаго родной литературы; статьи по вопросамъ театра, музыки, живописи будутъ печататься періодически и дадутъ обобщающую картину теченій современнаго искусства.

Отдѣлы—общественный (обзоры русской и заграничной жизни) и научный будутъ значительно расширены.

Въ распоряженіи редакціи для ближайшихъ №№ журнала имѣются произведенія слѣдующихъ авторовъ:

И. А. Бунина, А. Федорова, Марка Креницаго, И. Бѣлоусова, И. И. Попова, Н. В. Некрасова, Л. И. Гальберштадта, И. Шмелева, Н. Телешова, С. С. Мамонтова, Н. Тимковскаго, С. Гусева-Оренбургскаго, И. Новикова, Н. Мѣшкова, Л. Зилова, Юрія Соболева и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ—3 руб., на 1/2 года—1 руб. 50 коп., на 4 мѣс.—1 руб. съ перес. и дост. За границу—вдвое. Цѣна отдѣльн. №—35 коп. Съ пересылкою и въ провинціи—40 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ, кромѣ редакціи и конторы, въ конторѣ Н. Печковской—Москва, Петровскія линіи, въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Адресъ редакціи: Москва, Соколинная улица, домъ 22. Телефонъ 89-54.

Редакторъ-издатель И. А. Бѣлоусовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ.

==== XXXVII ГОДЪ ИЗДАНІЯ. ====

„ЗАДУШЕВНОЕ СЛОВО“.

ДВА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ЖУРНАЛА ДЛЯ ДѢТЕЙ И ЮНОШЕСТВА,
основанные С. М. Макаровой и издаваемые подъ редакціей П. М. Ольхина.
ПОДПИСНОЙ ГОДЪ СЪ 1-го НОЯБРЯ 1912 Г. — ПЕРВЫЕ №№ ВЫСЫЛАЮТСЯ НЕМЕДЛЕННО

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

МЛАДШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 5 до 9 лѣтъ) получать

==== **52 №№ и 48 премій,** ====

въ числѣ которыхъ:

- БОЛЬШАЯ СТѢННАЯ КАРТИНА изъ дѣтской жизни художн. *К. Фрѣшля* «Именинный подарокъ», исполненная хромолитографіей въ 24 краски.
- 12** ЗАНИМАТЕЛЬНЫХЪ ИГРЪ, работъ, рукодѣлій и т. п. для вырѣзыванія и склеиванія, въ видѣ раскрашенныхъ и черныхъ листовъ, а именно:
«Копилка для денегъ». «Кукольный домикъ». «Мельница». «Будка для часовъ». «Лошадь-качалка». «Утинное озеро». «Пожарная каланча». «Рыцарскій замокъ». «Дядя Помъ». «Приданое для куклы». «Большие глаза». «Игра «Беруакъ».
- 6** ТАБЛИЦЪ «ЗВѢРИНЕЦЪ ВЪ КАРТИНКАХЪ», для рисованія и раскрашиванія.
- 12** ИЛЛЮСТР. КНИЖЕКЪ разсказовъ, повѣстей, сказокъ, шутокъ и пр. для маленькихъ дѣтей, въ числѣ которыхъ:
«Смѣшная малютка». Шутки и прибаутки *Л. А. Чарской*. «Мишка Топтыгинъ и его семейство». *Евг. Шведера*. «Звѣрьки-проказники». Разск. въ стих. *В. Лазуркевича*, съ рис. *А. Рабье*. Сборникъ стихотвор. про маму. Составилъ *И. И. Гурвичъ*, съ карт. «Жизнь бабочки», *А. Умнова*, съ рис. автора. «Фиделька». Пьеска-монологъ, *В. Цѣховской*.
- 12** ВЫП. ИЛЛЮСТР. ИЗДАНИЙ «Новыя путешествія Мурзилки и его товарищей—лѣсныхъ человѣчковъ», съ мног. иллюстр. *П. Кокса*.
- 12** ВЫП. «МАЛЕНЬКІЙ БОТАНИКЪ». Увлекательные популярныя разск. изъ жизни растений, *Х. Брюннинга*, съ многими иллюстр.
- 4** ТАБЛИЦЫ «ЖИВОПИСЬ БЕЗЪ КРАСОКЪ». Поучительное развлеченіе для маленькихъ дѣтей.
- 10** ВЫП. «ЗНАМЕНИТЫЕ РУССКІЕ МАЛЬЧИКИ». составлены для дѣтей младшаго возраста *Вик. Русаковымъ*, съ портр. и иллюстр. (Новая серія).
- 4** ТЕТРАДИ «ШКОЛЫ РИСОВАНІЯ». Проф. *А. Л. Зона*. (Новая серія).
- 6** ТЕТРАДЕЙ «МОЯ ПЕРВАЯ КНИГА ОБО ВСЕМЪ». Энциклопедія дѣтскихъ знаний. Сост. *М. Л. Лятскій*. Съ иллюстраціями.
«Голоса звѣрей». Веселая игра для дѣтей. «Подвижной вѣчный календарикъ», для вырѣзыванія и склеиванія. «Пѣсенки малютки», сборникъ сост. *Л. Ф. Энгельмъ*, и мног. друг.

Гг. годовые подписчики журнала «Задушевное Слово» для дѣтей

СТАРШАГО ВОЗРАСТА

(отъ 9 до 14 лѣтъ) получаютъ

— 52 №№ и 48 премій, —

въ числѣ которыхъ:

- ЦАРСТВО БАБОЧЕКЪ. Альбомъ изъ 12 таблицъ въ краскахъ, съ объяснительнымъ текстомъ проф. *А. Берлина*.
- 12** вып. «ПИСЕМСКИЙ ДЛЯ ДѢТЕЙ». Собрание избранныхъ сочиненій знаменитыхъ писателей подъ ред. *Н. Лернера*, съ иллюстраціями.
- 4** вып. «АЛЬБОМЪ МОНЕТЪ», съ объяснит. текстомъ *М. Васильевского*.
- 6** вып. «ПЕТЕРБУРГЪ ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Достопримѣчательности столицы въ описаніяхъ и картинкахъ, сост. *С. Карѣевъ*.
- 6** вып. «МОСКВА ВЪ СЕМЬ ДНЕЙ». Составилъ *Сергѣй Карѣевъ*.
- 3** вып. «АЛЬБОМЪ МѢТОКЪ И УЗОРОВЪ ДЛЯ ВЫШИВАНИЯ» русскихъ и французскихъ буквъ, монограммъ и вензелей.
- 8** вып. «ИСТОРИЯ КНИГИ ВЪ РОССИИ», сост. *С. Ф. Либровичъ*, съ мног. иллюстр.
- 6** вып. «НАСТОЯЩІЙ РОБИНЗОНЪ». *А. Е. Разина*, съ рисунками.
«25 комнатныхъ игръ для дѣвочекъ и мальч.», сост. *Вадимъ Радецкій*, съ рис.
«Тетрадь для записи наблюд. надъ природою». Съ объяснительнымъ текстомъ и руководящею статьею *М. Владимірова*.
- 10** вып. «РУССКІЯ СВѢТИЛА НАУКИ». Биографич. очерки *Виктора Русакова*, съ портретами и рис.
- 6** книжечъ «БИБЛИОТЕКИ ПОЛЕЗНЫХЪ СВѢДѢНІЙ» для юношества, съ иллюстр., а именно:
«Какъ плести самой кружева». «Какъ жить, чтобъ здоровымъ быть». «Какъ самому переплестать книги». «Какъ сдѣлать самому фотографической аппаратъ». «Какъ устроить свою домашнюю бібліотеку». «Какъ самому устроить аквариумъ». «ЯПОНСКІЕ ШАХМАТЫ», съ таблицею и фигурами для вырѣзыванія и склеиванія и объяснительнымъ текстомъ.
- 6** вып. «ВЕЛИКІЕ МІРА». Галерея историческихъ лицъ, въ повѣствовательныхъ очеркахъ *М. А. Лятскаго*. Съ портретами, снимками съ картинъ и пр.
- 12** вып. «КНИГИ ЧУДЕСЪ», *Натаніэля Готорна*, съ иллюстр. *Граивилля* и другихъ художниковъ (Новая серія).
«СПУТНИКЪ ШКОЛЬ». Календарь и записная книжка для учащихся на 1913—14 учебн. годъ въ изящномъ коленкоровомъ переплетѣ и мног. друг.

Кромѣ того, при каждомъ изданіи будутъ высылаться «ЗАДУШЕВНОЕ ВОСПИТАНІЕ» и «ДѢТСКІЯ МОДЫ», а также будетъ выдана книга «ПЕРВАЯ ПОМОЩЬ БОЛЬН. РЕБЕНКУ».

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА cadaго изданія «Задушевнаго Слова», со всѣми объявленными преміями и приложеніями, съ доставкой и пересылкой.— за годъ **ШЕСТЬ руб.**

Допускается разсрочка на 3 срока: 1) при подпискѣ, 2) къ 1 февраля и 3) къ 1 мая— по 2 руб.

Съ требованіями, съ обозначеніемъ изданія (возраста), обращаться: въ конторы „Задушевнаго Слова“, при книжн. магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ—С.-Петербургъ: 1) Гостин. Дворъ, 18. или 2) Навскій, 13.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1913 годъ (8-й годъ изданія журнала)

на единственный въ россиі двухнедельный

Художественно-Литературный и научный журналъ съ роскошными карт. въ краскахъ по образцу лучш. загранич. изданій

ПРОБУЖДЕНІЕ

Дебизъ изданія 1913 г.: „дать только прекрасное“.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА: Романы, повѣсти и рассказы. Стихотворенія. Очерки изъ истории и исторіи литературы. Фельетоны. Сатирическіе и юмористическіе рассказы. Критика, живопись, скульптура, театр и музыка. Путешествія. Этнографическіе очерки. Записки и воспоминанія. Научныя и политическія статьи. Вопросы гигиены и физическаго развитія. Вопросы воспитанія. Изящныя работы. Охота, Спортъ. Песны для любительскихъ спектаклей. Ноты. Домашнія занятія, игры и развлечения. Библиографія.

Постоянное участіе выдающихся русскихъ писателей.

Небывалый успѣхъ журнала, опредѣлившійся въ громадѣйшемъ количествѣ постоянныхъ подписчиковъ, даетъ возможность въ 1913 году печатать журналъ на еще болѣе дорогой бумагѣ, увеличить его объемъ, форматъ книгъ и выдать рѣдкія по изяществу, весьма цѣнныя литературныя и художественныя приложенія.

Подписавшіеся на 1913 годъ получатъ (1-го и 15-го числа каждаго мѣсяца):

24 РОСКОШНЫХЪ ВЫПУСКОВЪ Художественно-Литературнаго и Научнаго журнала по образцу лучшихъ заграничныхъ изданій, въ великолѣпныхъ тисненыхъ обложкахъ.

60 КАРТИНЪ: автотипы въ краскахъ, на паспарту, олеографій, портретовъ.

12 ИЗЯЩНЫХЪ КНИГЪ избранныхъ и новыхъ разсказовъ любимыхъ русскихъ писателей съ портретами, въ художественныхъ обложкахъ.

будутъ выданы сочиненія:

АВЕРЧЕНКО, Д. Т. — **ИМФИТЕАТРОВА**, А. В. — **АРЦЫБАШЕВА**, М. П. — **БУДИЩЕВА**, А. Н. — **ГУСЕВА-ОРЕНБУРГСКОГО**, С. И. — **ИЗМАЙЛОВА**, А. А. — **КУПРИНА**, А. И. Новые рассказы. — **МАМИНА-СИБИРЯКА**, Д. Н. — **ПОТАПЕНКО**, И. Н. и друг. новые рассказы. — **СКИТАЛЬЦА** (ПЕТРОВА, С. Г.). — **ТИХОНОВА**, Вл. А. — **ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ**, Т. Л.

6 КНИГЪ проф. П. Кудрявцева **РИМСКІЯ ЖЕНЩИНЫ** иллюстрир. картинами знаменитыхъ художниковъ: Альма Тадема, Семирадскаго и др. Красив. изданіе.

4 КНИГИ собранія сочиненій **Ф. НИЦШЕ** „ТАКЪ ГОВОРИЛЪ ЗАРАТУСТРА“ съ портретомъ и критико-біографическимъ очеркомъ Г. Файгингера.

цѣнныя художественныя преміи:

ВОЛНЫ ИГРАЮТЪ (НИМФЫ)

Картина въ краскахъ для гостиной знаменит. худож. А. Либшера. Разм. 37x78.

РОСКОШНОЕ ПАНО

въ краскахъ для столовой „ФРУКТЫ“ художника І. Альбусаера. Разм. 33x79.

Стоимость этихъ картинъ въ художественныхъ магазинахъ 25 руб. Работа поставщиковъ Двора Его Импер. Величества Голикъ-Вильборгъ.

ИЗЯЩНЫЙ БЮВАРЬ СЪ ОТКРЫТЫМИ ПИСЬМАМИ

для украшенія письменнаго стола, съ имитацией на муаровыхъ крышкахъ серебряной доски и барельефа статуи Антокольскаго „ІОАННЪ ГРОЗНЫЙ“.

Пробы № высылается за 35 коп. почтовыми марками.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: На годъ (безъ доставки) 7 р.; съ доставкой и пересылкой 8 р.; на полгода 5 р., на 3 мѣсяца 3 р. За границу 10 руб.

Редакція журнала „ПРОБУЖДЕНІЕ“, С.-Петербургъ, Невскій пр., 114.

Редакторъ-издатель **Н. В. Корецкій.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА съ 1-го октября на 1912/1913 г.
на еженедѣльникъ

„ЗАПРОСЫ ЖИЗНИ“

ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ ОБОЗРѢНІЕ КУЛЬТУРЫ и ПОЛИТИКИ,

изд. въ С.-Петербургѣ при ближайшемъ участіи

проф. М. М. Ковалевскаго (чл. Г. С.) и Р. М. Бланка

и сотрудничествѣ: С. В. Аникина, проф. Е. В. Аничкова, С. Ан—скаго, акад. К. К. Арсеньева, В. Базарова, Ф. Д. Батюшкова, акад. А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, Н. Д. Бернштейна, Эдуарда Бернштейна (Берлинъ, чл. Рейхстага), проф. В. М. Бехтерева, І. М. Бикермана, П. Д. Боборинина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, проф. Родольфа Брода (Парижъ—директоръ «Документовъ Прогресса»), И. К. Брусиловскаго, А. Н. Брянчанинова, О. Е. Бужанскаго, А. Н. Быкова, А. М. Бѣлова, Виктора Вальтера, Л. Васильевскаго (Плохоцкаго), проф. А. В. Васильева (чл. Гос. Совѣта), С. А. Венгерова, акад. В. И. Вернадскаго, проф. А. Н. Веселовскаго, Н. А. Виташевскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, акад. И. Я. Гинцбурга, А. Г. Горндельда, Максима Горькаго, проф. Н. А. Гредескула, Г. А. Гресмана (Берлинъ), Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида (Берлинъ, чл. Рейхстага), И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, В. И. Дзюбинскаго (чл. Гос. Думы), Я. И. Душечкина, И. В. Жилина, П. И. Звѣздича (Вѣна), Ст. Ивановича, Г. Б. Ительсона, проф. Н. И. Карѣва, К. Р. Качоровскаго, А. А. Корнилова, Н. И. Коробки, Д. М. Койгена, проф. В. Д. Кузмина-Караваева, М. И. Кулишера, Е. Д. Кусковой, проф. І. М. Кулишера, Д. А. Левина, Р. Г. Лембергъ, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго (Римъ), проф. И. В. Лучицкаго (чл. Гос. Думы), С. Б. Любоша, проф. А. А. Мануилова, Л. Мартова, проф. И. И. Мечникова (Парижъ), Н. А. Морозова, С. Мстиславскаго, М. П. Невѣдомскаго, Вас. И. Немировича-Данченко, К. М. Оберучева, проф. Д. Н. Освяняно-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова (чл. Гос. Совѣта), Н. М. Осиповича, Л. Ф. Панталѣева, проф. Л. І. Петражицкаго, проф. А. Л. Погодина, Г. Я. Полонскаго, проф. А. С. Посникова, А. А. Пресса, М. Б. Ратнера (Вѣна), Н. Н. Рахманова, проф. Н. М. Рейхесберга (Бернъ), Е. В. де-Роберти, Н. А. Рубанина, Н. С. Русанова, А. С. Рѣдио, Я. Л. Сакера, Д. В. Сатурнина (Лондонъ), М. А. Славинскаго, Л. З. Славинскаго, М. Н. Соболева, Н. Д. Соколова, Р. М. Стрѣльцова (Берлинъ), М. Г. Сыркина, В. Г. Тана (Богоразъ), проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. Ф. Тотоманца, кн. Е. Н. Трубецкаго, проф. М. И. Туганъ-Барановскаго, кн. Г. М. Туманова, А. В. Тирковой, М. Л. Усова, Г. А. Фальборна, Д. В. Философова, проф. М. И. Фридмана, М. Л. Хейсина, Н. Череванина, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. Л. А. Чугаева, Г. И. Чулова, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса (Парижъ), М. И. Шефтеля, П. Ю. Шмидта, И. И. Шрейдера (Римъ), Л. Я. Штернберга, П. О. Эфрусс, П. С. Юшевича и сотрудниковъ иностранныхъ журналовъ: „Les Documents du Progrès“ (Парижъ), „Progress“ (Лондонъ), „Dokumente des Fortschritts“ (Берлинъ).

Въ ПРОГРАММУ «ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ» ВХОДЯТЪ: 1) Руководящія статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, литературной и научной жизни Россіи и Запада, 2) Обзоръ событій послѣдней недѣли, 3) Корреспонденціи, 4) Соціально-экономическое обозрѣніе, 5) Литературное обозрѣніе, 6) Научное и техническое обозрѣніе, 7) Русская и иностранная библиографія, 8) Журналъ журналовъ (обзоръ русскихъ и иностранныхъ журналовъ и газетъ), 9) Театръ, 10) Искусство, 11) Фельетонъ.

Подписка принимается съ 1-го числа каждаго мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и дост.: на 1 г.—5 руб., на $\frac{1}{2}$ г.—2 р. 75 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 50 к., на 1 мѣсяць—50 коп., отд. номеръ 15 коп. За границу: на 1 г.—7 р., на $\frac{1}{2}$ г.—3 р. 50 к., на $\frac{1}{4}$ г.—1 р. 75 к., на 1 мѣсяць—60 коп.

ЛЪГОТНАЯ ПОДПИСКА для священниковъ, учителей, учащихся, крестьянъ и рабочихъ при подпискѣ на годъ: 4 р. въ годъ и разсрочка платежа на 3 срока: 1 р. 50 к. при подпискѣ, 1 р. 50 к.—черезъ $\frac{1}{4}$ года и 1 р.—черезъ $\frac{3}{4}$ года.

Подписка принимается въ главной конторѣ «Запросовъ Жизни»—С.-Петербургъ, Николаевскія ул. д. 37, въ почтовыхъ отдѣленіяхъ и въ книжныхъ магазинахъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1913 годъ

на

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать третій годъ изданія).

Въ теченіе 1913 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^o. съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *Julius Bab* М. Рейнгартъ и новѣйшія теченія въ нѣмецкомъ театрѣ; переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ единствъ»;—*В. В. Самойловъ*; *В. Гернгроссъ* — «Театръ при Императрицѣ Аннѣ Иоанновнѣ»; *В. Курбатовъ* Декоративное искусство въ Италіи XVII в. *А. Я. Левинсонъ*—Старый и новый балетъ; Переписка *А. Н. Островскаго* съ *Ф. А. Бурдинымъ*; *Н. А. Попова* — «О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Россѣва*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Л. А. Саккетти* Моцартъ какъ оперный композиторъ; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Философова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Н. Финдейзенъ* Вагнеръ и музыкальная драма и мн. др.

Въ приложеніи будетъ дана «Лѣтопись Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленный *П. Н. Столянскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина — *Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Baïr'a*; изъ Мюнхена — *Зигфрида Ашкинази*; Парижа — *Paul Ginisty* и Лондона — *Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ г. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Контортѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

П. Столпянскій.

ЛѢТОПИСЬ

ПЕТЕРБУРГСКИХЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

сезоны 18⁸¹/82—18⁹⁰/91.

С.-Петербургъ.—1912—1913 гг.

Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

Предлагаемый трудъ П. Н. Столпянскаго восполняетъ пробѣлъ, который давно ощущался историками театра, интересовавшимися главнымъ образомъ его петербургскимъ періодомъ (второй половиной XIX в.). Напечатанные до сихъ поръ труды П. Арапова («Лѣтопись русскаго театра», Спб. 1861 г.) и А. И. Вольфа (Хроника Петербургскихъ театровъ, Спб. 1877 г.) охватываютъ дѣятельность Императорскихъ театровъ свѣше чѣмъ за 200 лѣтъ. При этомъ Вольфъ, наиболѣе достовѣрный и точный изслѣдователь, доводитъ свою хронику лишь до 1881 г. Дальнѣйшій обзоръ Петербургскихъ Императорскихъ театровъ начинается уже въ 1891 г., когда, по инициативѣ П. П. Гнѣдича, А. Е. Молчанова и В. П. Погожева, возникъ «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ», поставившій себѣ первоначально цѣлью давать только отчетъ минувшихъ постановокъ Императорскихъ театровъ, С.-Петербургскихъ и Московскихъ. Такимъ образомъ, цѣлая эпоха, десять лѣтъ жизни Петербургской Императорской сцены, оставалась внѣ историческаго обзора, ограничиваясь воспоминаніями отдѣльныхъ сценическихъ дѣятелей, какъ М. Г. Савина, П. П. Гнѣдичъ, А. А. Нильскій и др. Настоящая работа поставила себѣ задачей соединить, по силѣ возможности, планъ «хроники» Вольфа съ планомъ «Ежегодника», допуская самостоятельно лишь незначительныя измѣненія. Такъ, составитель труда предпочиталъ личную характеристику театральныхъ сезоновъ, какъ это дѣлалъ А. И. Вольфъ, мнѣніямъ и отзывамъ критиковъ, печатавшихся въ повременныхъ изданіяхъ или же высказавшихъ ихъ въ отдѣльныхъ монографіяхъ. Для облегченія справокъ и въ дополненіе къ общему алфавитному списку пьесъ, составленному Вольфомъ, данъ алфавитный списокъ пьесъ по сезонамъ. Съ другой стороны, и нѣсколько по иному, чѣмъ въ «Ежегодникѣ», приведено число постановокъ безъ указанія даты ихъ осуществленія, но съ обозначеніемъ дней первыхъ представленій. Наконецъ, кромѣ сносокъ въ текстѣ на источники, въ заключеніе работы будетъ приведена подробная библіографія.

Редація.

СЕЗОНЪ 1881—1882 гг.

I. ОВЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Сезонъ 1881—82 года (начало сезона 2 сентября 1881 г., конецъ 14 мая 1882 г.) назывался современниками «новою эрою для петербургскихъ Императорскихъ театровъ¹⁾»—перемѣнилось не только лицо, стоявшее во главѣ управленія казенными театрами, но должна была измѣниться и самая система управленія.

Къ началу сезона 18⁸¹/₈₂ гг. управляющій театрами баронъ Кистеръ былъ уволенъ и на его мѣсто назначенъ И. А. Всеволожскій²⁾. Этому назначенію предшествовали разные слухи: говорили, что будетъ обращено особое вниманіе на русскій драматическій театръ, что будутъ приняты всѣ мѣры, чтобы поставить его на ту высоту, на какой онъ долженъ былъ находиться, но на какой—увы—не находится; что «вообще, все русское, національное, будетъ выдвинуто на первый планъ»; при этомъ добавляли, что это не только желаніе новаго директора, но что «эти идеи идутъ изъ высшаго источника, отвѣчаютъ любви къ русскому искусству, которую питаютъ тамъ же, отвѣчаютъ желанному покровительству всему русскому, даровитому и требующему обновленія и развитія»³⁾.

Такимъ образомъ, театральную реформу связывали неразрывно съ именемъ Императора Александра III.

Пресса тотчасъ воспользовалась благопріятнымъ теченіемъ и почти во всѣхъ газетахъ и журналахъ того времени стали появляться статьи, освѣщающія и разъясняющія вопросы сложнаго театральнаго дѣла.

«Мы укажемъ на тѣ необходимыя измѣненія въ русскомъ драматическомъ театрѣ,—читаемъ мы въ одной изъ статей⁴⁾—безъ которыхъ онъ не сдѣлается никогда школою для частныхъ и провинціальныхъ сценъ, а именно: 1) устройство серьезныхъ драматическихъ классовъ, 2) реорганизацию труппы съ раздѣленіемъ на два театра, 3) уничтоженіе бенефисовъ.

4) уничтоженіе разовыхъ, 5) преобразование театральнаго комитета. Вотъ minimum нашихъ требованій».

И, дѣйствительно, въ скоромъ времени было опубликовано объ образованіи при театральной дирекціи подъ предсѣдательствомъ д. с. с. И. А. Всеволожскаго комиссіи для обсужденія тѣхъ мѣръ, которыя могли бы быть приняты въ цѣляхъ улучшенія театральнаго дѣла. Въ эту комиссію, помимо начальниковъ отдѣльныхъ частей театральной дирекціи, были приглашены литераторы, знатоки театра, г.г. Островскій, Аверкіевъ, Потѣхинъ ^{а)}).

Министерствомъ Императорскаго двора на разрѣшеніе этой комиссіи были внесены слѣдующіе вопросные пункты ^{б)}:

1) Соответствуетъ ли современное положеніе Императорскихъ театровъ цѣли доставлять эстетическое удовольствіе и дѣйствовать на нравственное развитіе общества?

2) Если нѣтъ, то возможно ли всѣ нынѣшнія труппы поставить на должную высоту безъ обремененія бюджета?

3) Какой сценѣ (иностранной или русской) во всякомъ случаѣ должно быть отдано предпочтеніе?

4) Если неудобно оставить всѣ театры въ непосредственномъ управленіи дирекціи, то какіе изъ нихъ и на какихъ условіяхъ могутъ быть переданы частной антрепризѣ?

5) Въ случаѣ невозможности на средства дирекціи имѣть отдѣльную итальянскую труппу, то, чтобы лишать публику удовольствій, а артистовъ образца, удобно ли европейскія знаменитости приглашать въ составъ русской оперы (упомянутые корифеи, конечно, могутъ исполнять свои партіи на итальянскомъ языкѣ)?

6) Есть ли необходимость въ измѣненіи организаціи управленія театральнымъ вѣдомствомъ?

7) Удовлетворяетъ ли своему назначенію театально-литературный комитетъ и если нѣтъ, то въ какой формѣ его желательно видѣть?

8) Какія отношенія должны существовать между авторомъ и труппой, исполняющей его пьесы?

9) Достаточен ли гонораръ, получаемый авторами?

10) Насколько состоятельна, въ смыслѣ развитія театральнаго дѣла, система бенефисовъ и разовыхъ?

11) Достаточно ли оплачиваются хоры и оркестры?

12) Соотвѣтствуютъ ли существующія театральныя училища типу заведеній, предназначенныхъ для выработки сценическихъ талантовъ?

13) Если нѣтъ, то желательно ли вмѣсто теперешнихъ училищъ устроить спеціальныя драматическіе и оперныя классы для молодыхъ людей (въ самомъ ограниченномъ количествѣ), окончившихъ курсъ средне-учебныхъ заведеній и успѣшно выдержавшихъ вступительныя испытанія?

14) Если бы состоялось закрытіе театральныхъ училищъ, то откуда будетъ пополняться балетная труппа?

15) Насколько представляетъ выгоды замѣна театральныхъ экипажей разъѣздными?

16) Удобно ли плату за верхнее платье посѣтителей, сообразно мѣсту, взимать при выдачѣ билета?

Въ разсматриваемомъ сезонѣ часть работъ комиссіи была опубликована; такъ стало извѣстнымъ, что рѣшено для русскихъ спектаклей оставить лишь Александринскій театръ. Малый же, арендуемый въ то время дирекціей театровъ, предположено было предоставить частной антрепризѣ⁷⁾, затѣмъ утверждена новая смѣта для С.-Петербургскихъ оркестровъ. По этой смѣтѣ оркестръ русской оперы и балета образовывалъ общій оркестръ изъ 126 артистовъ, изъ которыхъ 102 числилось въ оркестръ русской оперы и 24 въ балетъ; кромѣ того, 40 музыкантовъ оркестра русской оперы должны были участвовать за особую поспектакльную плату во всѣхъ балетныхъ спектакляхъ, такъ что общій оркестръ балета достигалъ 64 инструментовъ; окладъ первымъ инструментамъ назначался въ 1200 р., вторымъ въ 960 р.⁸⁾.

Затѣмъ послѣдовало назначеніе одного изъ членовъ комиссіи — А. А. Потѣхина — управляющимъ труппою драматическаго Императорскаго театра. Это назначеніе вызвало всеобщее одобреніе, которое, между про-

чимъ, выразилось въ слѣдующихъ строчкахъ: «дѣйствительно, явленіе литератора во главѣ того учрежденія, гдѣ литераторъ терпѣлъ только притѣсненія и угнетался, означаетъ переломъ всего театральнаго строя, нынѣ существующаго»⁸⁾).

21 сентября 1881 года послѣдовало Высочайшее повелѣніе о воспрещеніи русскихъ спектаклей во время великаго поста; это не было нововведеніемъ, но возобновлялась сила позабытаго закона, хотя и вошедшаго въ сводъ законовъ въ видѣ примѣчанія къ одной изъ его статей¹⁰⁾).

II. РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Русскіе драматическіе спектакли открылись 2 сентября традиціонною постановкою «Горе отъ ума» со слѣдующимъ распредѣленіемъ ролей: Фамусовъ—Нильскій, Чацкій—Сазоновъ, Софія Павловна—Дюжикова, Лиза—Н. Васильева, Скалозубъ—Варламовъ, Молчалинъ—Давыдовъ, Репетиловъ—Новиковъ, Загорѣцкій—Самойловъ.

«Нильскій въ роли Фамусова, читаемъ мы въ одной изъ рецензій¹¹⁾—является если не талантливымъ создателемъ типа московскихъ баръ двадцатыхъ годовъ, то, во всякомъ случаѣ, толковымъ чтецомъ и весьма приличнымъ актеромъ. Сазоновъ—не особенно блестящій Чацкій въ первыхъ двухъ актахъ, выказываетъ много жару въ двухъ остальныхъ. Въ женскихъ роляхъ исполнительницы вполне приличныя. Сценическая постановка весьма бѣдная, третій актъ былъ поставленъ такъ, что зрители невольно переносились въ какой то провинціальный театрикъ, гдѣ нѣсколько прогуливающихся паръ представляли собою балъ».

Затѣмъ пошелъ рядъ новинокъ въ слѣдующемъ порядкѣ: 11 сентября въ бенефисъ Малышева драма «Джекъ», передѣланная изъ романа того же имени самимъ авторомъ Альфонсомъ Додэ и переведенная Ге, 25 сентября въ бенефисъ Варламова 4-хъ актная піеса Соловьева «Прославились», 1 октября піеса Трофимова «Правые и Виноватые», 12 октября въ бенефисъ, Зубова 5-ти актная комедія Шпажинскаго «Въ забытой усадьбѣ», 23 октября въ бенефисъ г. Леснидова 5-ти актная комедія Вильде «Арахна

или гдѣ паукъ, тамъ и мухи», 6 ноября въ бенефись Нильскаго драма Соловьева въ 5 дѣйствіяхъ «Медовый мѣсяцъ»; 18 ноября, въ бенефись Бурдина, піеса Худякова «Кассиръ»; 3 декабря 4 актная комедія Ге «На новыхъ началахъ»; 4 января 1882 года 4 актная комедія В. Александрова и К. Случевского «Городъ упраздняется»; 14 января въ бенефись Савиной новая піеса Островскаго «Таланты и поклонники»; 5 февраля въ бенефись Петипа піеса Павлова «Помѣшанные».

Кромѣ поставленныхъ 10 новыхъ піесъ были возобновлены: 27 декабря 1881 г. въ бенефись Сазонова старая драма Королева «Карьера»; 27 января 1882 года давно неигранная комедія Тургенева «Холостякъ» и 31 января комедія Потѣхина «Виноватая»¹²⁾.

Пьесы Соловьева—талантливаго автора комедіи «Женитьба Бѣлугина» — какъ въ то время величали Н. Соловьева, не принадлежали къ числу удачныхъ произведеній сотрудника Островскаго. Въ первой піесѣ «Прославились» увидали «консервативныя тенденціи», какъ выражалось «Новое Время»¹³⁾, или «непохвальную тенденцію», какъ писалось въ другихъ органахъ печати. «Комедія эта—читаемъ мы¹⁴⁾, напримѣръ, такой отзывъ— написана въ высшей степени аляповато, чужда всякой самобытности творчества и, сверхъ того, проникнута весьма непохвальною тенденціей. Комедія эта тщится доказать, что образованіе приноситъ больше вреда, чѣмъ пользы, что идеаль русскаго человѣка—возвращеніе къ старинѣ, ко временамъ Домостроя. Чтобы провести въ своей піесѣ эту убогую идею, авторъ прибѣгаетъ къ самымъ густымъ краскамъ для выставленія на видъ разврата и всякихъ безобразій, будто бы вытекающихъ для купеческаго семейства изъ жизни на новый ладъ, обходящейся безъ плетки и деспотизма... Въ результатѣ оказался фарсъ и при томъ не простой и безприязательный, а насильственно вымученный, съ предвзятою цѣлью».

Про другую піесу Н. Соловьева «Медовый мѣсяцъ» даже очень доброжелательный къ автору рецензентъ писалъ слѣдующее¹⁵⁾:

«Даровитый авторъ «Женитьбы Бѣлугина», пьесы, написанной весьма старательно, начинаетъ, кажется, спадать въ общій, признаться, всѣмъ

русскимъ людямъ недостатокъ: съ пріобрѣтеніемъ успѣха спускать, какъ говорится, рукава, дѣлать свое дѣло спѣшно, небрежно. Щадя г. Соловьева, мы склоняемся поэтому къ мысли, что въ его новой пьесѣ смыслъ отсутствуетъ».

«С-Петербург. Вѣдомости» къ этому отзыву добавляли: «шла комедія Соловьева... Новая комедія не придала свѣжихъ лавровъ. Она оказалась издѣліемъ сугубо лубочнаго характера».

Всѣ же остальные новыя пьесы—конечно, кромѣ пьесы Островскаго, но о ней ниже, и отчасти комедіи Шпажинскаго «Въ забытой усадьбѣ», удержавшейся въ репертуарѣ ¹⁶⁾ и по днесь,—представляли изъ себя обычный сценической балластъ, который попадаетъ на сцену Богъ знаетъ почему и очень скоро снимается съ репертуара.

Отмѣтимъ, что для пьесы Худякова ¹⁷⁾ «Кассиръ» (непозволительная пьеса... бессмысленный винигретъ изъ драматическихъ сценъ и водеvilныхъ куплетовъ—вотъ наиболѣе слабыя, по силѣ выраженія, отзывы о пьесѣ) послужила темою извѣстная растрата Юханцевымъ и что большой скандалъ вышелъ съ пьесою ¹⁸⁾ Ге «На новыхъ началахъ». Публика приняла эту пьесу очень хорошо, вызовы были большіе. Незнакомецъ въ своихъ «Маленькихъ письмахъ» писалъ слѣдующее: «Мнѣ предстояло или слушать Гугенотовъ на итальянской сценѣ или на Александринской комедію и... я предпочелъ «Новыя начала» и пожалѣлъ... Я начинаю приходить къ такому выводу: чѣмъ ниже пьеса, чѣмъ нелитературнѣе, чѣмъ нелѣпѣе она сдѣлана, тѣмъ лучше, тѣмъ успѣхъ ея обезпеченнѣе.

Но... но Коломенскій Кандитъ въ «Новостяхъ» указалъ, что это вовсе не оригинальная пьеса, а заимствованная изъ пьесы польскаго писателя Залевскаго «Артикуль 264».

«Вѣдь пьеса Залевскаго точка въ точку содержаніе новой пьесы Ге «На новыхъ началахъ»; ея идея, ея интрига, тѣ же дѣйствующія лица, даже тѣ же самыя сцены, разговоры, фразы! Les beaux esprits se rencontrent—говоритъ французская пословица. но признаться, здѣсь ужъ такая rencontre, что, даже, какъ будто, на простую кражу походить!»!

«С.-Петербургскія Вѣдомости» были сдержаннѣе въ своихъ отзывахъ, но все же писали: «Новая пьеса г. Ге сдѣлана подъ влияніемъ пьесы г. За-левскаго «Артикуль 264». Эта комедія вложилась въ пьесу Ге крупнымъ вкладомъ и намъ жаль этого господина, занимающагося подобными дѣ-лами... Если умъ и воображеніе лишены полета, если мысли не свои, а взяты на прокатъ, на толкучкѣ—къ чему тогда обманывать другихъ».

Весь трагизмъ этого положенія увеличивался еще и тѣмъ, что пьеса Ге была удостоена, какъ «оригинальная пьеса» первой преміи, въ новорос-сійскомъ университетѣ на конкурсѣ Вучины.

Приводимъ большинство отзывовъ ¹⁹⁾ о новой пьесѣ Островскаго «Таланты и поклонники», поставленной въ бенефисъ Савиной—бенефисъ, прошедшій съ полнымъ и блестящимъ успѣхомъ.

«Голосъ» писалъ: «Таланты и поклонники» представляютъ списанную съ натуры картину театральнoй жизни въ провинціи... Пройти молчаніемъ въ первый разъ представляемую пьесу, когда это пьеса Островскаго—невозможно!.. Всѣ внѣшнія достоинства пьесъ г. Островскаго видны и въ комедіи «Таланты и поклонники»... что же касается до морали пьесы, то вѣроятно, она не вызоветъ такого единогодушнаго мнѣнія... Новая комедія г. Островскаго представляетъ совершенныя трудности для исполнителей тѣмъ, что выведенные въ ней типы слишкомъ напоминаютъ зрителю на каждомъ шагѣ лицъ, знакомыхъ ему изъ пьесъ того же автора».

«Новости»: «Маститый драматургъ на этотъ разъ переноситъ насъ въ особый мірокъ жизни провинціальныхъ артистокъ... Тема и интрига довольно избиты въ нашей беллетристикѣ, къ тому же изъ подъ пера г. Островскаго онѣ вышли въ формѣ довольно блѣдныхъ поверхностныхъ эскизовъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ ярко написанныхъ сценъ... Пьеса смотрится легко и оставляетъ хорошее впечатлѣніе своею трезвою моралью... Оставаясь вѣрнымъ жизни, г. Островскій не поддался рутинѣ, требующей торжества добродѣтели въ концѣ пьесы; добродѣтель у него терпитъ фіаско, что вполне согласно съ обстоятельствами дѣла, хотя зрителю и больно изъ за нея».

«Всемирная Иллюстрация»: «Изъ всѣхъ пьесъ, когда-либо написанныхъ знаменитымъ драматургомъ, комедія эта, безспорно, должна быть признана наиболее слабою. Будучи построена на весьма не симпатичной идеѣ, она и въ подробностяхъ представляетъ мало новаго, потому что большинство выведенныхъ въ ней типовъ заимствованы изъ прежнихъ пьесъ того же писателя. Комедія на каждомъ шагу напоминаетъ то «Лѣсъ», то «Безприданницу»... Героиня должна послѣдовать примѣру другихъ жрицъ драматическаго искусства, т. е., другими словами, безчестнымъ образомъ продать себя. Такая чудовищная теорія, бросающая незаслуженную тѣнь на всѣхъ русскихъ артистокъ, вызвала, къ удивленію, весьма слабый отпоръ со стороны нѣкоторой части публики, отуманенной вообще въ этотъ вечеръ восторженнымъ настроеніемъ, которое было вызвано бенефисомъ любимой актрисы. Нѣтъ сомнѣнія, что при другихъ условіяхъ, особенно, если бы пьеса была написана не такимъ авторитетнымъ писателемъ, какъ Островскій, а новичкомъ драматургомъ, подобная развязка, заканчивающаяся пустыми, псевдо-либеральными фразами Мелузова, въ лицѣ котораго Островскій, видимо, желалъ польстить такъ называемому молодому поколѣнію, повлекла бы за собою полное крушеніе пьесы, несмотря на хорошее ея исполненіе на сценѣ».

Большимъ событіемъ ²⁰⁾ русской драматической сцены было приглашеніе въ труппу артистки Стрепетовой. Объ этомъ приглашеніи «Голосъ» писалъ: «ангажементъ г-жи Стрепетовой состоялся на томъ довольно странномъ съ практической точки зрѣнія условіи, что она обязана играть не больше раза въ недѣлю, т. е. если исключить великій постъ и лѣто, не болѣе тридцати разъ въ годъ». Къ этому отзыву «Всемирная Иллюстрація» со своей стороны добавляла: «поговариваютъ объ ангажементѣ на какихъ то баснословныхъ условіяхъ провинціальной артистки г-жи Стрепетовой, но при ограниченности репертуара этой безусловно талантливой артистки, внѣшность которой не допускаетъ исполненія сколько нибудь представительныхъ ролей, такой ангажементъ, по нашему мнѣнію, едва ли можетъ быть одобренъ. Въ игрѣ Стрепетовой сказывается полный недостатокъ

школы и потому успѣхъ ея основанъ главнымъ образомъ на удачныхъ минутахъ, которыхъ въ иные вечера не бываетъ вовсе, къ тому же артистка эта далеко не молода и, къ сожалѣнію, очень болѣзненна, такъ что играть можетъ только изрѣдка».

«Новое Время», бывшее всегда сторонницею Стрепетовой, такимъ образомъ объяснило ея приглашеніе на сцену Императорскихъ театровъ: «приглашеніе г-жи Стрепетовой состоялось, какъ это мы знаемъ изъ достовѣрныхъ источниковъ, по инициативѣ директора театровъ г. Всеволожскаго. Журналистика, вторя желаніямъ публики, много разъ говорила о необходимости этого приглашенія, но прежняя дирекція тщательно это игнорировала, за то приглашала за баснословныя суммы французскихъ актрисъ, даже не Богъ вѣсть какихъ достоинствъ. Съ своей стороны г-жа Стрепетова никогда не искала дебютовъ и являлась только на клубныхъ сценахъ, гдѣ публика и узнала ея выдающееся дарованіе. Г. Всеволожскій, желаніе котораго обставить драматическую труппу какъ можно лучше, не можетъ подлежать сомнѣнію, приказаль телеграфировать въ Москву г-жѣ Стрепетовой. Когда она явилась къ директору театровъ, онъ принялъ ее съ тѣмъ искреннимъ радушіемъ и участіемъ, которыми совсѣмъ не избалованы русскіе артисты и артистки. Понятно, что къ силамъ первыхъ актрисъ и первыхъ актеровъ необходимо относиться со вниманіемъ и не запрягать ихъ такъ безбожно, какъ это дѣлалось доселѣ. Г. Всеволожскій именно это и высказалъ артисткѣ, которая только что оправилась отъ болѣзни. А со своей стороны, чтобы не стѣснить дирекцію продолжительнымъ контрактомъ, г-жа Стрепетова предложила контрактъ на 1 годъ съ обязанностью играть насколько ей позволятъ силы, не обозначая максимума представленій. Условія ея 8000 р. въ годъ, считая въ этомъ числѣ бенефисъ и гардеробныя».

Послѣ перваго выхода ²¹⁾ Стрепетовой Незнакомецъ (А. Суворинъ) написалъ слѣдующее маленькое письмо, которое воспроизводимъ почти цѣликомъ, такъ какъ оно вполне характеризуетъ положеніе дѣла: «Добро пожаловать, давно желанная», такъ гласила надпись на лентѣ вѣнка, поднесеннаго

Стрепетовой сегодня, когда она явилась въ роли Лизаветы въ «Горькой Судьбинѣ» Театръ былъ совершенно полонъ, несмотря на бенефисныя цѣны. Когда она явилась, громъ рукоплесканій, крики, маханіе платками, удивлительное, радостное, выступающее за край чувство массы зрителей, настоящая, шумная, торжествующая овація. Русская публика научилась отстаивать свое родное и близкое, стоять за свои родные таланты, возвышать ихъ, поддерживать всегда, какъ только является возможность. Женская и мужская интеллигентная молодежь, наполнявшая верхи, собралась десятками, и что бы кто ни говорилъ противъ русскаго національнаго чувства, противъ русскаго самосознанія, что бы кто ни проповѣдывалъ о поклоненіи искусству ради того только, что оно искусство, о поклоненіи иностранному потому, что оно иностранное, высшее, продуктъ высшей цивилизаціи, русская молодежь едва ли не болѣе національна и цѣнитъ свое родное, чѣмъ отживающее поколѣніе, поблѣднѣвшее, посбѣдвшее и постарѣвшее... но, впрочемъ, все это такъ, къ слову»..

Вновь приглашенная артистка Стрепетова выступила, главнымъ образомъ, въ слѣдующихъ роляхъ: Лизаветы въ «Горькой Судьбинѣ», Груни въ «Не такъ живи, какъ хочется», Марицы въ «Каширской старинѣ». Василисы Мелентьевы въ драмѣ Островскаго того же названія, въ пьесѣ Куликова «Семейные расчеты», въ «Русалкѣ», сценахъ изъ поэмы Пушкина; кромѣ того, на одной изъ петербургскихъ клубныхъ сценъ, въ тотъ же сезонъ сыграла роль Маріи Стюартъ. По отзывамъ громаднаго большинства критиковъ того времени, Василиса Мелентьева и Марія Стюартъ не удалась даровитой артисткѣ. Прежде всего ей не доставало внѣшнихъ средствъ для выполненія этихъ ролей. Когда она играла Василису Мелентьеву, даже и наиболѣе сочувствующій артисткѣ критикъ и тотъ призналъ, что она была «тривіальна» и что «въ игрѣ ея выступала на первый планъ одна только проницательность русской ловкой, хитрой бабы». Исполненіе же Маріи Стюартъ было объявлено полнымъ проваломъ. За то Марица въ «Каширской Старинѣ», главная роль въ старинной пьесѣ Куликова «Семейные расчеты», не только тронули зрителей, но произвели «потрясающее впечатлѣніе».

Примадонна русской труппы М. Г. Савина выступала изъ за болѣзни въ этотъ сезонъ очень рѣдко.

Конецъ сезона ознаменовался ²²⁾ гастрольями московскихъ артистовъ Ѳедотовой и Ленскаго. Ѳедотова выступала съ громаднымъ успѣхомъ въ пьесахъ: «Укрощеніе строптивой», «Бѣшеные деньги» и пьесѣ «Тетка Лиза», передѣланной по пьесѣ П. Линдау «Tante Terese». Состоялись бенефисы Бурдина за 40-лѣтіе, Степанова за 35-лѣтіе и Стрѣльской за 25-лѣтіе. Кромѣ того, съ начала 1882 года, въ тѣсной зависимости отъ желанія освѣжить драматическую труппу, былъ рядъ дебютовъ: Козловской, Глѣбовой, Горевой, Лолла, Стрѣлковой, Ленской, Осокиной, Орлова-Родина, Великанова, Соловцова, Чарскаго.

III. РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

6 сентября 1881 года, писалъ «Русскій Музыкальный Вѣстникъ» ²³⁾, вновь назначенный директоромъ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскій былъ въ Маріинскомъ театрѣ. Въ своей рѣчи къ артистамъ онъ подчеркнул, что «Русская опера должна въ Россіи занять то же мѣсто, какое отведено національнымъ операмъ на Западѣ», и что онъ, новый директоръ, надѣется поставить ее въ такія условія, что она не уступитъ въ постановкѣ національнымъ операмъ въ Парижѣ и Вѣнѣ. Затѣмъ И. А. Всеволожскій замѣтилъ, что съ поста начнутся передѣлки въ Большомъ театрѣ и русская опера перейдетъ въ этотъ театръ изъ Маріинскаго.

И. А. Всеволожскій скоро перешелъ отъ словъ къ дѣлу. Поставленная въ сезонъ 18⁸¹/₈₂ года, 29 января 1882 года, опера Римскаго-Корсакова «Снѣгурочка» ²⁴⁾ доказала справедливость словъ новаго директора. «Голосъ», наприимѣръ, писалъ: «высокая, завидная доля быть первою русскою оперою, поставленной при новой дирекціи театровъ, не поскупившейся при постановкѣ, достойной во всѣхъ отношеніяхъ русской національной оперной сценѣ, выпала на «Снѣгурочку»; къ этому «Всемирная Иллюстрація» добавляла: «великолѣпная декораци, костюмы, аксесуары.. выписано многое изъ Парижа».

Распределение ролей было следующее: Велинская — Снѣгурочка, Бичуринна—Лель, Васильевъ 3-й—царь Берендей, Каменская—Весна—красна, Макарова—Кулава, Прянишниковъ—Мизгирь, Стравинскій—Морозъ, Карякинъ—Бермята. Автору, Римскому-Корсакову, былъ поднесенъ серебряный лавровый вѣнокъ, на лепесткахъ котораго были выгравированы названія главнѣйшихъ произведеній автора.

Главнѣйшіе отзывы были слѣдующіе: «Голосъ» писалъ: «изящество, мастерство, виртуозность, отдѣлка деталей, обработка всѣхъ музыкальных фразокъ доведена до небывалаго предѣла, но зато крупныхъ пѣвучихъ темъ почти совсѣмъ нѣтъ и вся опера состоитъ главнымъ образомъ изъ крошечныхъ миниатюръ, самой художественной филигранной отдѣлки. Чтобы оцѣнить ихъ по достоинству, чтобы ими любоваться, нужно быть знатокомъ и любителемъ». «Новости»: «Калейдоскопичность мотивовъ, бѣдность мелодической изобрѣтательности, изысканность гармоніи и отдѣлки... Мнѣ кажется даже, что Римскій-Корсаковъ едва ли способенъ написать оперу, дѣйствительно, свѣжую, вдохновенную и увлекательную; въ проявленіяхъ его дарованія не замѣтно того священнаго огня, которымъ Ярило растаялъ Снѣгурочку». «Всемирная Иллюстрація»: «Едва ли подробности и краснота технической отдѣлки способны замѣнить въ музыкѣ мелодическую содержательность, теплоту чувства и искренность настроенія. Мелодія—мысль, и если эта мысль слаба, незначительна, неинтересна, лишена самостоятельности и выразительности, то сколько ни раскрашивайте ея сплетеніями гармоническихъ рисунковъ и блестящими погремешками нарядныхъ и роскошныхъ оркестровыхъ эффектовъ— все же она остается незначительною, не говорящей сердцу. Въ творествѣ Римскаго-Корсакова именно и не достаетъ главнаго: силы и самобытности мысли. Выборъ сюжета «Снѣгурочки» объясняется неотъемлемою способностью Римскаго-Корсакова къ курьезамъ гармоніи и изысканностямъ инструментовки. Далеко не обладая изобрѣтательностью мелодиста и небогатый проявленіями музыкальнаго лиризма, Римскій-Корсаковъ обратился къ волшебному и сказочному либретто, какъ предпочтительно передъ дру-

гими отвѣчающему особенностямъ и стремленіямъ его творчества, оправдывающему и замысловатость гармоніи и диковинки инструментовки». «Петербургская Газета»: «Зала Маринскаго театра... шла всего только въ 4-й разъ «Снѣгурочка». Вытянутыя, сонныя лица слушателей совершенно соотвѣтствовали исполняемой по сценѣ музыкѣ. Нѣтъ, г-нъ Корсаковъ, вы дали большой промахъ, что не написали музыки на либретто «Аида»; въ немъ есть нѣсколько моментовъ, которые никто, какъ вы, не изобразить: это тамъ, гдѣ нужна эфіопская скука. Вѣдь и Аида и ея папаша—эфіопы, а имъ тосковать, по либретто, приходится не мало. Распространяться о «Снѣгурочкѣ» нечего по римской пословицѣ: *de mortuis aut bene aut nihil*, да и по русской: лежачаго не бьютъ».

Кромѣ вновь поставленной «Снѣгурочки», остальной репертуаръ былъ обычный, изъ года въ годъ повторяющійся.

Затѣмъ довольно торжественно чествовалось ²⁵⁾ 25-лѣтіе служенія артиста русской оперы В. И. Васильева. Для этого спектакля—4 января 1882 года—была поставлена «Жизнь за Царя», въ которой партію Сусанина исполнялъ юбиляръ. То же желаніе—какъ и на драматической сценѣ—обновить, освѣжить составъ труппы—заставило широко примѣнять систему дебютовъ ²⁶⁾. Выступила послѣ десятилѣтняго антракта Левицкая въ «Гугенотахъ» и цѣлый рядъ молодыхъ силъ: Кутузова, Веревкина, Декарсъ, Майборода, Гончевскій, Соколовъ, Харитоновъ, Тиме и Оспнеръ, Серно-Соловьевичъ, Соловьева-Андреева.

IV. ВАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Сезонъ 1881—82 годовъ для балетной труппы былъ самымъ обыденнымъ, не представляя ничего новаго, выдающагося; даже въ бенефисы нашихъ примадоннъ того времени не ставились новые балеты, а возобновлялась старина. Такъ, въ бенефисъ ²⁷⁾ первой балерины Ваземъ былъ данъ балетъ Поля Фуше и Мазилье «Пахита», поставленный впервые въ 1848 г.: правда, онъ появился въ нѣсколько подновленномъ видѣ, съ новыми танцорами Петица и, несмотря на свою почтенную давность, несмотря на отсут-

ствіе «декоративной роскоши», онъ имѣлъ полный успѣхъ. Въ бенефисъ другой примадонны или, какъ ее величали, «граціозной танцовщицы» Евгеніи Соколовой былъ возобновленъ по прошествіи 20 слишкомъ лѣтъ балетъ Сень-Леона: ²⁸⁾ «Пакерета», нѣсколько бѣдный по сюжету, но зато весьма обильный танцами.

Главнымъ образомъ, танцевали два балета: ²⁹⁾ «Зарайя» (поставленный въ предшествовавшей сезонъ, при чемъ отмѣчалась «роскошная постановка» этого балета и указывалось, что «успѣху балета много способствовало участіе въ немъ дѣтей, между которыми особенно выдалась по таланту въ испанскомъ танцѣ «Зоронго» 10-лѣтняя воспитанница Андерсонъ) и, наконецъ, «Корсаръ», балетъ въ 4 дѣйствіяхъ и 5 картинахъ, написанный слишкомъ давно Сень-Жоржемъ и Мазилье. Этотъ балетъ шель на петербургской сценѣ съ первоклассными танцовщицами въ главной роли Медоры, а потомъ былъ возобновленъ въ одинъ изъ бенефисовъ Евгеніи Соколовой, съ новыми танцами балетмейстера Петипа. При исполненіи этого балета въ сезонъ 1881—82 гг. указывалось, что «нѣкоторые нумера музыки, написанной вообще Адамомъ Аданомъ, были присочинены г. Цезаремъ Пуни, а для прелестнаго па, называющагося «Le jardin animé», французскимъ композиторомъ Делибомъ и что декоративная часть балета прекрасна, особенно замѣчательно изображеніе на сценѣ бури и кораблекрушенія».

V. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.

Открытие сезона Итальянской оперы было 7 сентября. Составъ и предположенный репертуаръ, какъ извѣщала Театральная Дирекція, долженъ былъ быть слѣдующій: ³⁰⁾ первыя пѣвицы Марчелло Зембрихъ (на 3 мѣс.), Эльвира Репетто, Джулія Нордина, Марія Дюранъ, Фюрш-Мады, Эвелина Сюрвидъ (на весь сезонъ), контральто: г-жи Джулія Пранди, Тремелли (на весь сезонъ); компримарія—Корси. Первые тенора: Анджело

Мазини, Маркони, Барбачини, Иджиніо Корси. Первые басы: Поволери, Керубини. Басъ буффъ: Сколари, Ломбарделли. Первые баритоны: Буйи, Вазелли, Антонио Котоньи, Девойодъ. Второй теноръ: Луиджи Манфреди. второй басъ: Эйдженіо Манфреди. Капельмейстера: Бевиньяни и Рикардо Дриго. Репертуаръ: Фаустъ, Ромео и Юлія, Мефистофель, Король Лагорскій, Гугеноты, Африканка, Робертъ Дьяволь, Іерусалимъ, Анда, Трубадуръ, Риголетто, Эрнани, Миньона, Севильскій цирюльникъ, Жидовка, Жанъ изъ Нивелло, Свадьба Фигаро, Донъ-Жуанъ, Похищеніе изъ Сералея, Лючія, Лукреція Борджія, Фаворитка, Стелла, Пуритане, Невѣста-Лунатикъ.

Итальянскою оперою были даны только двѣ новинки: 3 декабря 1881 г. состоялось представленіе «Жана изъ Нивелло» опера Делиба и 30 декабря 1881 г. была представлена опера Масснэ «Король Лагорскій».

Объ оперѣ «Жанъ изъ Нивелло» общіе отзывы можно сумировать слѣдующимъ образомъ ³¹⁾. Музыкальный критикъ К. Галлеръ находилъ, что «Лео Делибъ—французскій композиторъ не изъ первоклассныхъ, что онъ обладаетъ несравненно больше способностью изячно и тщательно обдѣлывать свои произведенія, чѣмъ даромъ музыкальнаго вдохновенія, непринужденнаго творчества и полетомъ фантазіи, что музыка почти всегда слишкомъ дѣланная, обдуманная и больше рассчитанная на эффектъ и извѣстное впечатлѣніе». Н. Соловьевъ высказался почти такъ же, хотя и болѣе благоприятно: по мнѣнію Н. Соловьева: «Делибъ—композиторъ съ блестящимъ музыкальнымъ дарованіемъ, но бьющій постоянно на внѣшній эффектъ, на внѣшнее содержаніе, его музыка поэтична, не лишена меланхолическаго характера и часто пасторальнаго, рѣдко въ ней замѣчается большая сила и страстность».

Объ оперѣ «Король Лагорскій» и о композиторѣ Масснэ отзывы критики были почти тождественны ³²⁾, именно находили, что «музыка хотя почти не представляетъ яркихъ, сильныхъ мелодій, вдохновенныхъ и оригинальныхъ, но слушается съ удовольствіемъ. Для специалистовъ эта опера должна быть интересна въ смыслѣ одного изъ новѣйшихъ опытовъ обобщенія и примѣненія современныхъ требованій и средствъ музыкально-

драматическаго искусства, выработанныхъ теоріей». Отмѣчалось, между прочимъ, стремленіе Масснэ дать «національную музыку», но тотчасъ добавлялось, что «французскіе композиторы слишкомъ остроумны въ своихъ взглядахъ на значеніе національностей въ музыкѣ, они скорѣе удовлетворяются кажущеюся, вполне условною, національнію, чѣмъ будутъ домогаться путемъ исканій создать дѣйствительную національную музыку, но несоотвѣтствующую европейскимъ вкусамъ и требованіямъ. Тѣмъ не менѣе, «Король Лагорскій» мѣстами не лишень нѣкоторыхъ традиціонныхъ чертъ восточнаго колорита, хотя и очень сглаженныхъ французскою изящностію и элегантностію». Про самого Масснэ говорилось, что онъ превосходный техникъ, инструментаторъ и гармонистъ, очень умно и изящно примѣняющій свои знанія и способности къ сценическимъ требованіямъ, что инструментовка новой оперы превосходная, вообще разнообразная, колоритная, интересная, но съ преобладаніемъ шумныхъ эффектовъ, мѣдныхъ, ударныхъ инструментовъ.

Изъ исполнителей (конечно, кромѣ такихъ извѣстностей, какъ Зембрихъ, Мазини, Котоньи) выдѣлились въ этотъ сезонъ г-жа Дюранъ, обладающая очень звучнымъ и сильнымъ сопрано, большимъ умѣніемъ и опытностію, и г-нъ Девоидъ—басъ: сильнымъ, вполне свѣжимъ, хотя нѣсколько грубоватаго тембра голосомъ, вкладывающимъ въ пѣніе много страстности и энергіи.

Итальянцы, между прочимъ, возобновили «Свадьбу Фигаро» Моцарта³¹. Рецензіи объ этомъ спектаклѣ были очень характерныя, приведемъ одну изъ нихъ въ неприкосновенной цѣлости. «Интересною новинкою итальянской сцены, писалъ К. Галлеръ, не потерявшей новизны и привлекательности почти за сто лѣтъ своего существованія, была «Свадьба Фигаро» Моцарта, вновь поставленная. Благодаря геніальности этой музыки и дружному исполненію, публика, очевидно, сознала, что все геніальное всегда современно, и отъ души увлеклась твореніемъ Бомарше и Моцарта. Успѣхъ замѣчательный, превзошелъ ожиданія; не только всѣхъ исполнителей не разъ вызывали, но и три нумера solo были повторены».

VI. ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

«Незнакомецъ» въ одной изъ своихъ театральныхъ замѣтокъ ³⁴⁾ писалъ: «Я болѣе 5 лѣтъ не былъ въ Михайловскомъ театрѣ и вчера онъ мнѣ показался какимъ-то провинціальнымъ театромъ, откуда всѣ лучшія силы уѣхали въ столицу». Въ этомъ случаѣ «Незнакомецъ» мѣтко и вѣрно выразилъ общее мнѣніе: французская сцена упала, интересъ къ французскимъ спектаклямъ слабѣлъ и, наконецъ, совсѣмъ палъ, когда стало извѣстнымъ, что въ Петербургъ ѣдетъ Сара Бернаръ.

Отмѣтимъ, что въ бенефисъ режиссера французской труппы была дана никогда еще не игранная на петербургской сценѣ комедія Мольера ³⁵⁾ «Донъ Жуанъ», затѣмъ шли передѣлки романовъ: Додэ ³⁶⁾ «Nabab» и Эмиль Золя ³⁷⁾. «L'assommoir»; наибольшее число представлений — 17 — имѣла данная въ первый разъ въ бенефисъ г-жи Гarrisъ пьеса «Le monde ou l'on s'ennuie», которая выдержала въ короткое время въ парижской Comédie française около 200 представлений ³⁸⁾. Эта пьеса была довольно яркой сатирой на модные аристократическіе салоны. Газеты того времени отмѣтили странное подношеніе артисткѣ Рафаэль Феликсъ въ ея бенефисъ, состоявшійся вскорѣ послѣ Пасхи: артисткѣ было поднесено большое пасхальное яйцо съ какой-то цѣнною вещью и картина, писанная масляною краскою.

VII. ГАСТРОЛИ САРЫ БЕРНАРЪ.

Гастроли Сары Бернаръ начались 8, а закончились ея бенефисомъ 22 декабря 1881 года. Сара Бернаръ играла въ слѣдующихъ пьесахъ ³⁹⁾: Les dames aux camélias (4 раза), Adrienne Lecouvreur (3), Frou-Frou (5), Le sphinx (2), L'étrangère (2), 4 acte de Rome vaincue (3), Le passant (2), Jean-Marie (2), Le jurons de Cadillac (2), La Princesse Georges (1), 5 acte Hernani (1) [пьесы расположены хронологически, въ скобкахъ поставлено число представлений].

Гастроли Сары Бернаръ имѣли значеніе не только для театра. Пріѣздомъ Сары Бернаръ воспользовались, съ одной стороны, для того, чтобы поднять расовый (еврейскій) вопросъ; въ Одессѣ, напримѣръ, была устроена на этой почвѣ враждебная демонстрація, затѣмъ, какъ это ни странно, съ пріѣздомъ Сары Бернаръ связали вопросъ о патриотизмѣ; нашли, что восхищаться французскою актрисою, значитъ измѣнить дѣлу патриотизма, такъ какъ у насъ, русскихъ, есть свои артистки, болѣе гениальныя, чѣмъ прославленная, раздутая Сара Бернаръ, Петербургское интеллигентное общество разбилось на два прямо противоположные лагеря—защитниковъ и противниковъ Сары Бернаръ, возбудилась страстная полемика, начались, какъ мѣтко выразился одинъ изъ критиковъ того времени, «недѣли Сароманіи». Не обошлось, конечно, безъ эксцессовъ, память о которыхъ сохраняется между прочимъ, въ слѣдующей стихотворной пародіи гр. Алексиса Жасминова ¹⁰⁾:

Боборькинъ Пьеръ несется
Легче вѣтра или пара,
И въ восторгѣ восклицаетъ:
Сара, Сара, Сара, Сара!
Рядомъ съ нимъ стремится Стасовъ,
Полонъ дикаго угара,
И гудитъ, какъ сто тромбоновъ:
Сара, Сара, Сара, Сара.
Вслѣдъ за ними мчится Утинъ,
Надуваясь, какъ опара,
И кричить онъ въ упоеньи:
Сара, Сара, Сара, Сара.
Г. Чуйко, въ припрыжку,
Скачетъ красный весь отъ жару
И лепечетъ задыхаясь:
Сара, Сара, Сара, Сара!
Юлій Шрейдеръ съ Соколовымъ
Рвутся, точно въ дышлѣ пара,
Оглашая воздухъ ржаньемъ:
Сара, Сара, Сара, Сара!

Въ этой пародіи отмѣчены всѣ критики, сочувствовавшіе Сарѣ Бернарѣ. Приводимъ отзывы наиболѣе вліятельной части журналистики того времени 41). Сперва отрицательные. Незнакомецъ писалъ въ «Новомъ Времени»: «Талантъ этотъ не изъ ряда талантовъ необыкновенныхъ, которые владычествуютъ надъ толпою и оставляютъ послѣ себя глубокой слѣдъ и новую школу. Что она дальше скажетъ (рецензія писалась послѣ перваго представленія)—посмотримъ. Ничего новаго, особенно блестящаго или оригинальнаго она не представляетъ. Талантъ и умъ, но ни капельки геніальности и ничего такого, чего бы не видали или не испытали, исключая развѣ массы брилліантовъ». Незнакомцу вторилъ Д. Аверкіевъ въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», который начиналъ свой первый фельетонъ слѣдующимъ характернымъ обращеніемъ къ редактору газеты: «Вы просили меня подѣлиться моими впечатлѣніями... намекнули, что не дурно бы написать нѣсколько этюдовъ объ этой актрисѣ... весьма опасуюсь, что этюдовъ о Сарѣ Бернарѣ писать не придется... этюды можно писать только о художникахъ самобытныхъ, одаренныхъ истиннымъ творчествомъ, а Сара Бернарѣ...» Д. Аверкіевъ, вмѣсто того, чтобы высказать, что такое, по его мнѣнію, Сара Бернарѣ, поставилъ рядъ точекъ. Особенно характерно слѣдующее мѣсто отзыва Д. Аверкіева объ исполненіи Сарою Бернарѣ Маргариты Готье: «Маргарита Готье не только больна чахоткой, а страдаетъ и душою. Что же мы видимъ въ Сарѣ Бернарѣ? Почти исключительно больную чахоткою: въ этой Маргаритѣ не проснулось никакое человѣческое чувство. Когда приходитъ Арманъ, Маргарита съ крикомъ бросается къ нему. По вѣрному замѣчанію одного изъ зрителей, въ этомъ крикѣ что то «звѣрское». Да, онъ былъ отличнымъ выраженіемъ плотской страсти, но въ немъ не слышалось ни капли любви... И вотъ, сквозь туманъ эффекта, передо мной выступаетъ образъ иной Маргариты, образъ перестрадавшей дѣвушки, съ которой спала вся мишура заблужденій и въ которой сдѣлалась явной природная доброта, выступилъ наружу образъ Божій. Я не назову имени актрисы, которую вспомнилъ, потому что она русская. Къ чему давать поводъ нашимъ галломанамъ лишній разъ порочить русское

ня. Пусть ужь бранять все огуломъ.» Въ заключеніе своихъ отзывовъ Д. Аверкіевъ написалъ такую фразу: «артистка перестаетъ быть артисткою, а является, по выраженію тамбовскихъ бабъ, представленницею». Наконецъ, «Всемирная Иллюстрація», до извѣстной степени смягчивъ отрицательные отзывы, суммировала ихъ слѣдующимъ образомъ: «Разсчитывая главнымъ образомъ на внѣшній эффектъ, съ помощью школы, Сара Бернаръ можетъ исполнять зрѣло обдуманная ею заранѣе роли, такъ сказать, механически, помимо всякаго участія души. Такая игра ослѣпляетъ публику, какъ блестящій фейерверкъ, но г-жа Бернаръ никогда не можетъ заставить зрителя забыть, что передъ нею актриса, весьма искусная, конечно, выдающаяся, но всетаки актриса... Словомъ, мы составили себѣ понятіе о г-жѣ Сарѣ Бернаръ, какъ объ актрисѣ несомнѣнно первоклассной, но не одаренной тѣмъ священнымъ огнемъ, который охватываетъ всю публику неудержимымъ восторгомъ и заставляетъ ее переживать въ театрѣ высокія художественныя, незабвенныя, подготовленныя артистомъ минуты».

Изъ положительныхъ отзывовъ приведемъ мнѣніе газеты «Порядокъ», которая, разбирая игру Сары Бернаръ во «Фру-Фру» писала: «Въ этой сценѣ (объясненіе съ сестрой) мы увидали, поистинѣ, великую артистку, вставшую во весь ростъ. Оскорбленная жена, мать, у которой отнимаютъ ребенка,—все заговорило въ недавно бывшей пустою Фру-Фру и ненависть прорвало, какъ плотину». Чуйко въ «Новостяхъ» указывалъ, что «мы не припомнимъ ни одной Маргариты, которая такъ страшно реально умирала, и слѣдующимъ образомъ отмѣчалъ наиболѣе характерныя черты таланта Сары Бернаръ: «сцены нѣжности, подавленности, страданья, нравственной инерціи у нея выходятъ безподобно, и я не думаю, чтобы тутъ она имѣла соперницу».

Пока газеты вели словесную войну. публика валомъ валила въ театръ и прямо «неистовствовала», по выраженію рецензентовъ того времени. Оваціи переходили въ буйство, молодежь устремлялась изъ райка въ партеръ, перелѣзала на сцену. чтобы поближе къ Сарѣ Бернаръ поаплодировать еще сильнѣе подчеркнуть свое восхищеніе, а въ день бенефиса «сцена по

подняті занавѣса была засыпана цвѣтами, а потому прежде, чѣмъ начать пьесу, пришлось снова опустить занавѣсь, чтобы удобнѣе вымести цвѣты». Въ матеріальномъ отношеніи гастролі Сары Бернаръ прошли блестяще, увѣряли, что за двѣ недѣли своихъ гастролей Сара Бернаръ увезла нѣсколько десятковъ тысячъ наличными, не считая брилліантовъ и разныхъ подношеній.

VIII. НѢМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Нѣмецкіе спектакли открылись пьесой Гете ⁴²⁾ «Iphigenie auf Thauris». Пьеса была классическая, но труппа далеко не соотвѣтствовала ей, составъ труппы былъ ниже средняго и интересъ къ спектаклямъ, а вмѣстѣ съ этимъ, очевидно, и сборы упали. Дирекція театровъ прибѣгла тогда къ системѣ гастролей; была приглашена въ декабрѣ 1881 года артистка Марія Баркони ⁴³⁾, которая поразила петербуржцевъ, кромѣ таланта, «превосходнымъ льющимся въ душу голосомъ и ослѣпительною красотой». «Со времени извѣстной артистки Раабе, отмѣчали театральные хроникеры того времени нѣмецкіе спектакли не возбуждали такого горячаго, всеобщаго интереса. Билеты на представленія съ участіемъ Баркони доставались съ трудомъ, а на ея бенефись, несмотря на значительно повышенныя цѣны, были расхватааны за три дня впередъ, черезъ часъ по открытіи кассы. И публика состояла не изъ однихъ завсегдатаевъ нѣмецкаго театра, а носила, такъ сказать, космополитическій характеръ». Главное достоинство игры Маріи Баркони, по отзывамъ того времени, «правдивость тона» самымъ простымъ фразамъ Баркони придавала не рѣдко «какую то особенную выразительность. «Въ прощальный спектакль сотни голосовъ кричали: wiederkommen! причемъ мужчины махали шляпами, а дамы платками. Въ свой бенефись Баркони поставила «Ромео и Джульетту» Шекспира, причемъ въ знаменитой сценѣ на балконѣ Баркони, облитая луннымъ свѣтомъ, явилась, можно сказать, высоко-поэтическимъ видѣніемъ, идеальнымъ воплощеніемъ дѣвственной красоты.

Въ теченіе года были удачныя гастролы ⁴⁴⁾ Теодора Лобе (любимца Петербургской публики съ 1858 по 1868 г.г.) и артистки вѣнскаго Stadt-Theater г-жи Франки; въ заключеніе же весенняго сезона былъ приглашенъ Людвигъ Барнай, окончившій свои гастролы 1 мая 1882 года въ пользу кассы вспомошествованія нѣмецкимъ артистамъ. Шла трагедія Шиллера: «Смерть Валленштейна». Людвигъ Барнай не вполне удовлетворилъ русскихъ критиковъ. Находя, что «внѣшнія данныя великолѣпны, голосъ у него звучный, сильный баритонъ, дикція обработана прекрасно, а лицо не столько красиво, сколько благородно и выразительно»—рецензенты отмѣчали, что, въ игрѣ Барная не видно единства концепціи и въ каждой роли онъ бываетъ хорошъ моментами, а затѣмъ часто прибѣгаетъ къ эффектамъ не вполне удачнымъ». Такъ говорила критика, но у публики Людвигъ Барнай пользовался большимъ успѣхомъ, быть можетъ, отчасти этому способствовала полная драматическими эпизодами біографія Барная—сына большого чиновника Австріи, ушедшаго на сцену вопреки волѣ и желанію отца, бѣдствовавшаго и сумѣвшаго силою своего таланта, посредствомъ той же сцены, которая послужила яблокомъ раздора, примириться съ семьей.

Изъ пьесъ, игранныхъ въ сезонѣ, до извѣстной степени имѣла интересъ драма Густава Фрейтага ⁴⁵⁾ «Graf Woldemar», въ которой, велѣніемъ русской драматической цензуры, русскія дѣйствующія лица превратились въ венгерцевъ; отмѣтимъ также, что, такъ какъ день рожденія Шиллера въ этомъ году пришелся на четвергъ, когда не было нѣмецкаго спектакля, то нѣмецкая труппа чествовала рожденіе Шиллера въ первую же пятницу постановкою «Разбойниковъ».

IX. ГАСТРОЛИ САЛЬВИНИ.

Великій постъ, какъ мы и указали выше, былъ изъятъ для русскихъ спектаклей и, пожалуй, это обстоятельство было отчасти причиною, что дирекція театровъ пригласила на великій постъ итальянскаго трагика Томаса Сальвини, который пріѣхалъ со своею труппою ⁴⁶⁾. Репертуаръ Сальвини заключался въ слѣдующихъ пьесахъ: «Отелло», «Гладіаторъ», «Гра-

жданская смерть», «Гамлетъ», «Макбетъ», «Сюливанъ, дитя лѣсовъ», «Софокль», «Пограничный Стражъ», «Лукреція (Понсора) и «Романъ бѣднаго дворянина». Представленія Сальвини и его труппы, на итальянскомъ языкѣ, давались въ Маріинскомъ театрѣ съ 22 февраля по 19 марта и были раздѣлены на четыре абонементы, каждый въ 5 спектаклей. Абонементы были раскуплены всѣ и сравнительно быстро, такъ что не только были покрыты расходы, но въ кассу дирекціи поступила значительная сумма.

Сальвини не возбудилъ такого разногласія, какъ Сара Бернаръ, пресса того времени единодушно увѣряла ¹⁷⁾, что «зритель никогда не замѣчаетъ у Сальвини стремленія играть, а тѣмъ менѣе позировать; артистъ положительно живетъ на сценѣ; если къ этому прибавить, что онъ отличается рѣдкимъ богатствомъ выразительныхъ средствъ, что голосъ его удивительно благозвученъ, мимика неподражаемо хороша, а ростъ и осанка проникнуты величіемъ и благородствомъ, то въ результатѣ положительно останется идеаль первокласснаго актера. Сальвини въ противоположность Росси актеръ не одной только внѣшней выработки, а, такъ сказать, живописецъ души». Правда, при исполненіи нѣкоторыхъ пьесъ, какъ, напримѣръ, «Гамлетъ», съ сожалѣніемъ, указывалось, что «эффекту необыкновенно тонкой и художественной игры не мало вредило то обстоятельство, что эта роль ему не по лѣтамъ»—нельзя не забывать, что Сальвини родился 1 января 1829 года и въ сезонъ 1881/82 г.г. ему было 53 года—но несмотря на это, все-таки въ конечномъ выводѣ приходили къ заключенію, что гастроли Сальвини, кромѣ доставленія эстетическаго наслажденія для публики, должны были быть хорошей школой и для русскихъ актеровъ.

ИСТОЧНИКИ.

- 1) «Вѣстникъ Европы» 1881. № 12; «Всем. Илл.» 1881. № 671, ст. 395; «Нов. Вр.» 1881. № 1976, 1979, 1987, 1994, 2022, 2026, 2054. «Пет. Газ.» 1882. № 164. 2) «Нов. Вр.» 1881. № 1977. 3) «Нов. Вр.» 1881. № 1977. 4) «Нов. Вр.» 1881. 2002, 2004. 5) «Нов. Вр.» 1881. № 2061. 6) «Нов. Вр.» 1881. № 2043. 7) «Нов. Вр.» 1881. 2074. 8) «Русск. Музык. Вѣстн. 1881. Брошюра Альбрехта по поводу оркестра. 9) «Пет. Газ.» 1811. № 81. 10) «Нов. Вр.» 1881. № 2061. 11) «Всем. Илл. 1882. № 662, ст. 219. «Нов. Вр.» 1881. № 1982. 12) О постановкѣ «Джека» см «Всем. Илл.» 1881. № 663, ст. 243. «Нов. Вр.»

1881. № 1991. «Правые и Виноватые» «Вс. Илл.» 1881. № 666, 303. «Нов. Вр.» 1881. № 2011; «Арахнея или гдѣ Паукъ тамъ и мухи» «Вс. Илл.» 1881. № 669, ст. 363. «Нов. Вр.» 1881. № 2033. «Городъ Упраздняется» «Всем. Илл.» № 679. «Пет. Газ.» 1882. № 4. «Помѣшанныя» «Всем. Илл.» 1882. № 683, ст. 142. «Карьера» «Всем. Илл.» 1882. № 678, стр. 42. «Холостякъ» «Всем. Илл.» 1882. № 681, ст. 99. «Виноватая» «Вс. Илл.» 1882. № 682, ст. 122. 13) «Нов. Вр.» 1881. № 2005. 14) «Всем. Илл.» 1881. № 665, ст. 283. 15) «Вс. Илл.» 1881. № 671, ст. 406. «Нов. Вр.» 1881. № 2047. «Новости» 1881. № 254. «Спб. Вѣд.» 1881. № 234. 16) «Вс. Илл.» 1881. № 668, ст. 346. «Нов. Вр.» 1881. № 2022. «Спб. Вѣд.» 1881. № 253. 17) «Вс. Илл.» 1881. № 673, 451. «Нов. Вр.» 1881. № 2059. 18) «Вс. Илл.» 1881. № 675, ст. 495. «Нов. Вр.» 1881. № 2074. «Спб. Вѣд.» 1881. № 316. «Новости» 1881. № 323. 19) «Всем. Илл.» 1882. № 680. «Новости» 1882. № 14. «Голосъ» 1882. № 11. 20) «Голосъ» 1882. № 6, № 25. «Нов. Вр.» 1881. № 2064. «Вс. Илл.» 1881. № 674, 676. 1882. № 679, 681, 682. 694, 696. 21) «Нов. Вр.» 1881. № 2081. 22) «Вс. Илл.» 1882. № 681, 692, 693, 694, 695. 23) «Рус. Муз. Бѣстн.» 1881. № 27. 24) «Голосъ» 1882. № 26, 29. «Новости» 1882. № 30. «Пет. Газ.» 1882. № 82. «Вс. Илл.» 1882. № 682; ст. 122. № 683 ст. 134. 25) «Вс. Илл.» 1882. № 679, ст. 59. 26) «Вс. Илл.» 1882. № 680. 27) «Вс. Илл.» 1882. № 678. 28) «Вс. Илл.» 1882. № 679. 29) «Вс. Илл.» 1881. № 665, ст. 279 и № 670. 30) «Нов. Вр.» 1881. № 1952. 31) «Вс. Илл.» 1781. № 675, ст. 490. «Спб. Вѣд.» 1881. № 312. 32) «Вс. Илл.» 1882. № 689, ст. 59. № 680, ст. 75. 33) «Вс. Илл.» 1882. № 671, ст. 406. 34) «Нов. Вр.» 1881. № 2034. 35) «Вс. Илл.» 1881. № 674, ст. 475. 36) «Вс. Илл.» 1881. № 672, ст. 430. 37) «Вс. Илл.» 1881. № 687, ст. 222. 38) «Вс. Илл.» 1881. № 669, ст. 363. 39) «Нов. Вр.» 1881. № 2077—2083, 2086—2091. 40) «Нов. Вр.» 1881. № 2082. 41) «Нов. Вр.» 1881. № 2078, 2079. «Спб. Вѣд.» 1881. № 310, 311, 315, 318, 322. «Нов.» 1881. № 327, 328, 329, 331, 333, 337, 338, 341. «Порядокъ» 1881. № 342. «Вс. Илл.» 1881. № 676, 678. 42) «Вс. Илл.» 1881. № 662, 222. 43) «Вс. Илл.» 1881. № 675, ст. 495. 1882. № 677, ст. 15. 44) «Вс. Илл.» 1882. № 685, ст. 179. № 687, ст. 218 45) «Вс. Илл.» 1881. № 667. 46) «Пет. Газ.» 1882. № 39. 47) «Вс. Илл.» 1882. № 685, 686, 687.

РЕПЕРТУАРЪ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

ЗА СЕЗОНЫ

18⁸¹/₈₂ ПО СЕЗОНЪ 18⁸⁰/₈₁ г.

РЕПЕРТУАРЪ СЕЗОНА 1881—1882 гг.

РУССКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

- | | |
|---|---|
| Американка 2*). | Городъ упраздняется—15. |
| Арахнея или Гдѣ паукъ, тамъ и мухи—6. | Горькая судьбина—2. |
| Безденежье—1. | Господа избиратели—1. |
| Безприданница—5. | Графиня Клара д'Обервиль—3. |
| Блажь—1. | Гроза—4. |
| Блуждающіе огни—2. | Громовой отводъ—2. |
| Бракоразводный процессъ—3. | Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ—1. |
| Бука—1. | Двѣ гончія по одному слѣду—1. |
| Бѣда отъ нѣжнаго сердца—1. | Двѣ капли воды—2. |
| Бѣдная невѣста—2. | Двѣ сиротки—7. |
| Бѣдность не порокъ—2. | Джекъ—9. |
| Бѣшенныя деньги—2. | Дитя—1. |
| Вакантное мѣсто—4. | Домашній шпионъ—1. |
| Василиса Мелентьева—3. | Домовой шалить—4. |
| Взаимное обученіе—2. | Дочь вѣка—1. |
| Виноватая—1. | Дочь русскаго актера—1. |
| Виновата, но заслуживаетъ снисхожденія—2. | Дѣдушка—1. |
| Волки и овцы—2. | Дѣло Плеянова—1. |
| Воронъ въ павлиньихъ перьяхъ—3. | Дѣтскій докторъ—2. |
| Все для женщинъ—5. | Дядюшкинъ фракъ и Тетушкинъ капотъ—1. |
| Вспышка у домашняго очага—2. | Единственная—8. |
| Въ духѣ времени—6. | Ежъ съ виду не пригожь—4. |
| Въ забытой усадьбѣ—14. | Если женщина рѣшила, то поставитъ на своемъ—1. |
| Въ камерѣ судьи—1. | Жена или карты—2. |
| Въ погонѣ за Еленой Прекрасной—1. | Жена, какихъ много—2. |
| Въ своемъ глазу сучка не видишь—2. | Женитьба Бальзаминова—3. |
| Въ чужомъ пирѣ похмелье—5. | Женитьба Бѣлугина. |
| Выгодное предпріятіе—3. | Женихъ изъ долгового отдѣленія—3. |
| Гамлетъ Сидорычъ—6. | Живчикъ—3. |
| Голь на выдумки хитра—5. | Жизнь прожить, не поле перейти—2. |
| Горе отъ ума—2. | |

*) Цифры указываютъ сколько разъ была поставлена пьеса.

Заварил кашу, расхлебывай—2.
 Завоеванное счастье—2.
 Заемные жены—1.
 Заколдованный принц—4.
 За монастырскую стѣною—3.
 Записная книжка—2.
 Запутанное дѣло—2.
 За хитрость, хитрость—5.
 Зачѣмъ иные люди женятся—3.
 Звѣзда падушая—2.
 Искорки—2.
 Испорченная жизнь—2.
 Какъ поживешь, такъ и прослывешь—2.
 Каменный гость—4.
 Картина съ натуры—1.
 Карьера—9.
 Кассиръ—12.
 Каширская старина—6.
 Квартъ отъ дамы—2.
 Княжна Маня—1,
 Когда мужчина плачетъ—1.
 Комедія безъ названія—1.
 Которая изъ двухъ—7.
 Лакомый кусочекъ—2.
 Лиза Фомина—2.
 Лѣсъ—3.
 Любовная проказы—2,
 Маюша—1.
 Материнское благословеніе—2.
 Медовый мѣсяць—12.
 Милые бранятся, только тѣшатся—2.
 Мишура—2.
 Много шума изъ ничего—3.
 Мѣсяць въ деревнѣ—3.
 На бойкомъ мѣстѣ—2.
 На законномъ основаніи—2,
 Налетѣлъ съ ковшомъ на брагу—1.
 На ловца и звѣрь бѣжитъ—8.
 На новыхъ началахъ—11.
 Настроилъ, устроилъ, разстроилъ—2.
 Наши пятницы—10.
 Нашъ другъ Неклюжевъ—1.
 На ярмаркѣ—1.
 Не въ деньгахъ счастье—2.
 Незнакомые знакомцы—2.
 Не любви развѣ двухъ—5.
 Не такъ живи, какъ хочется—1.
 Нищѣ духомъ—1.
 Ночное—1.
 Ночь послѣ бала—2.
 Нѣтъ дѣйстви въ безъ причины—2.
 Однимъ грѣхомъ болѣе—5.
 Одного поля ягода—1.
 Она помѣшала—1.
 Осенние вечера въ деревнѣ—4.
 Осторожнѣе съ огнемъ—1.
 Откликнулось сердечко—4.
 Откуда сыр боръ загорѣлся—2.
 Отъ преступленія къ преступленію—4.
 Охота смертная, да участь горькая—2.
 Ошибки молодости—1.
 Пансионерка—1.
 Парижские нищѣ—18.
 1-е декабря—1.
 Петербургскій анекдотъ—1.
 Подруги жизни—1.
 Покойникъ мужъ и его вдова—1.
 Полюбовный раздѣлъ—3.
 Помолвка въ галерной гавани—1.
 Правые и виноватые—4.
 Прежде маменька—1.
 Прежде скончались, потомъ повѣнчались—4.
 Прелестная незнакомка—1.
 Прославились—15.
 Пѣтушковъ—2.
 Разбойники—2.
 Ревизоръ—2.
 Роковой шагъ—2.
 Ростовщикъ—2.
 Русалка—1.
 Русскія пѣсни въ лицахъ.
 Сама себя раба бьетъ—3.
 Свадьба Кречинскаго—1.
 Сверчокъ—3.
 Свѣтитъ да не грѣтъ—7.
 Севильскій цирюльникъ—4.
 Семейные расчеты—2.
 Сердечная канитель—2.
 Сердце не камень—2.
 Сидоркино дѣло—3.
 Скандалъ въ благородномъ семействѣ—2.
 Слабая струна—5.
 Служанка госпожа—1.
 Соломенная шляпка—2.
 Средство выгонять волокитъ—3.
 Станционный смотритель—1.
 Старая пѣсня—1.
 Старый баринъ—1.
 Сто тысячъ—3.
 Таланты и поклонники—6.
 Тетя Лиза—2.
 Тетушкины затѣи—2.
 Тридцать лѣтъ или жизнь игрока—3.
 Тяжелые дни—4.
 Угнетенная невинность—4.
 Укрощеніе строптивой—2.
 Уриель Акоста—4.
 Утка и стаканъ воды—2.

У страха глаза велики—1.
Фофанъ—3.
Холостякъ—3.
Шалость—2.
Шуба овечья—1.

Шутники—2.
Чашка чаю—3.
Чудо нашего столѣтія—1.
Чужое добро въ прокъ не идетъ—2.
Ямщики—4.

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—9.
Борисъ Годуновъ—4.
Бронзовый конь—4.
Вражья сила—8.
Гугеноты—9.
Демонъ—8.
Жизнь за Царя—10.
Іоаннъ Лейденскій—3.
Лозингринъ—2.
Майская ночь—3.

Нижегородцы—2.
Орлеанская дѣва—4.
Риголетто—5.
Рогънда—6.
Русалка—6.
Русланъ и Людмила—8.
Сибгурочка—4.
Тангейзеръ—3.
Фаустъ—10.

БАЛЕТНАЯ СЦЕНА.

Бандиты—1.
Баядерка—2.
Граціалла—1.
Донъ-Кихотъ—1.
Дочь Фараона—2.
Золотая рыбка—2.
Зорайя—12.
Конекъ горбунокъ—5.
Корсаръ—1.
Крестьянская свадьба—1.

Маркитанка—2.
Млада—1.
Наяда и рыбаць—2.
Пакеретта—7.
Парижскій рынокъ—1.
Пахита—4.
Помѣшанная—1.
Робертъ и Бертрамъ—1.
Фаустъ—1.
Фиамета—1.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ СЦЕНА.

Аида—8.
Африканка—6.
Гугеноты—7.
Донъ-Жуанъ—5.
Жанъ изъ Нивелло—5.
Жидовка—6.
Іерусалимъ—3.
Іоаннъ Лейденскій—2.
Король Лагорскій—9.
Лучія—6.
Марта—3.
Мефистофель—5.
Плоэмельскій праздникъ—4.

Поліэвктъ—4.
Пуритане—6.
Риголетто—7.
Робертъ Дьяволъ—1.
Ромео и Джульетта—6.
Свадьба Фигаро—9.
Севильскій цирюльникъ—4.
Трубадуръ—4.
Травиата—5.
Фаворитка—1.
Фаустъ—7.
Эрнани—5.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

L'alouette—4.
L'ami des femmes—5.
Andréa—7.

L'assommoir—4.
Le Barbier de Seville—4.
Le Bas de laine—5.

Bébé—4.
La belle affaire—4.
Le Bourgeois de Pont-Arcy—3.
Deborah—1.
Les deux chambres—9.
Les deux sourds—3.
Le diplomate—6.
Diverçons—7.
Les dominos roses—5.
Don-Juan—4.
Edgart et sa bonne—4.
Faute de s'entendre—4.
Les filles de Barazin—4.
Le fils de Coralie—4.
Gendre de M. Poirier—5.
Il pleut—1.
Le klepthe—3.
Livre III chapitre 1—8.
Le luthier de Crémone—5.
M-lle de Belle Isle—3.
M-lle Lilli—4.
Maison neuve—4.
Le Mari de la veuve—4.
La Marquise de Villemer—4.
Une mission délicate—7.

Le monde ou l'on s'ennuie—17.
Le Nabab—4.
Nos alliées—4.
Les ouvriers—2.
Le parapluie—3.
Paul Forestier—4.
Pendant le bal—3.
La petite marquise—4.
Le petit fils—6.
La petite soeur—8.
Le petit hotel—5.
La pluie et le beau temps—4.
Le poisson d'avril—4.
La princesse de Bagdad—8.
La Quête à domicile—7.
Recepte contre les belles mères—4.
La revanche de Baval—4.
Un rêve d'ingénue—3.
Riche d'amour—4.
La Rousotte—4.
Le St. François—2.
La soucoupe—5.
Sous le même toit—3.
Un voyage d'agrément—4.

НЪМЕЦКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА.

Adrienne Lecouvreur—6.
Ein Anwalt—5.
Ausreden Lassen—4.
Die Ballschuhe—1.
Ein bengalischer Tiger—3.
Der beste Ton—1.
Blümchen—1.
Der Compagnon—4.
Daniel Rochat—7.
Deborah—1.
Dir wie mir—5.
Drei Jahre nach dem letzten Fenster'n—1.
Durch die Karten—1.
Einer von unseren Leuten—1.
Emilia Gallotti—1.
Der Erbonkel—4.
Das erste Mittagessen—6.
Ein Talisman—1.
Faust—3.
Frauenherzen—1.
Freund Fritz—2.
Eingebildete Köchin—1.
Die Geschwister—1.
Gold und Eisen—3.
Graf Waldemar—11.

Graf Esser—1.
Die Grille—1.
Hamlet—2.
Hasemann's Töchter—3.
Ein Herr und eine Dame—3.
Herr Kandels Cardinenpredigten—1.
Eine innere Stimme—3.
Iphigenie auf Tauris—1.
Irrwege der Liebe—3.
Die Jugendliebe—1.
Kabale und Liebe—3.
Der Kaufmann von Venedig—2.
Kean—1.
Küssen—1.
Krieg im Frieden—2.
Eine leichte Person—3.
List und Pfligma—5.
Ein Lustspiel aus dem Leben—5.
Madame Flotte—6.
Der Mann im Monde—6.
Man sucht einen Erzieher—3.
Maskarade im Dachstübchen—2.
Mein Leopold—1.
Monsieur Hercules—2.
Morgenstündchen einer Soubrette—1.

Narciss—2.
Nathan der Weise—2.
Orest und Pilades—10.
Othello—1.
Der Pariser Taugenichts—1.
Der Pelikan—3.
Philippine Welser.—2.
Der Präsident—8.
Der Räuber—1.
Der Registrator auf Reisen—2.
Richard der Dritte—1.
Sachsen in Preussen—3.
Schwert des Damocles—1.
Singvögelchen—1.

Der Sonnenwendhof—2.
Der Störenfried—1.
Eine Tasse Thee—1.
Die Töchter des Herren Fabricius—2.
Unsere Frauen—8.
Unwidersthlich—3.
Uriel Akosta—1.
Das Versprechen hinterm Herd—2.
Von drüben—4.
Vor Gericht—1.
Die Waise aus Lowood—3.
Wer ist mit?—2.
Die Widerspenstige—1.

PN Ezhegodnik imperatorskikh
2007 teatrov
E9
1912
vyp.4-7

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
